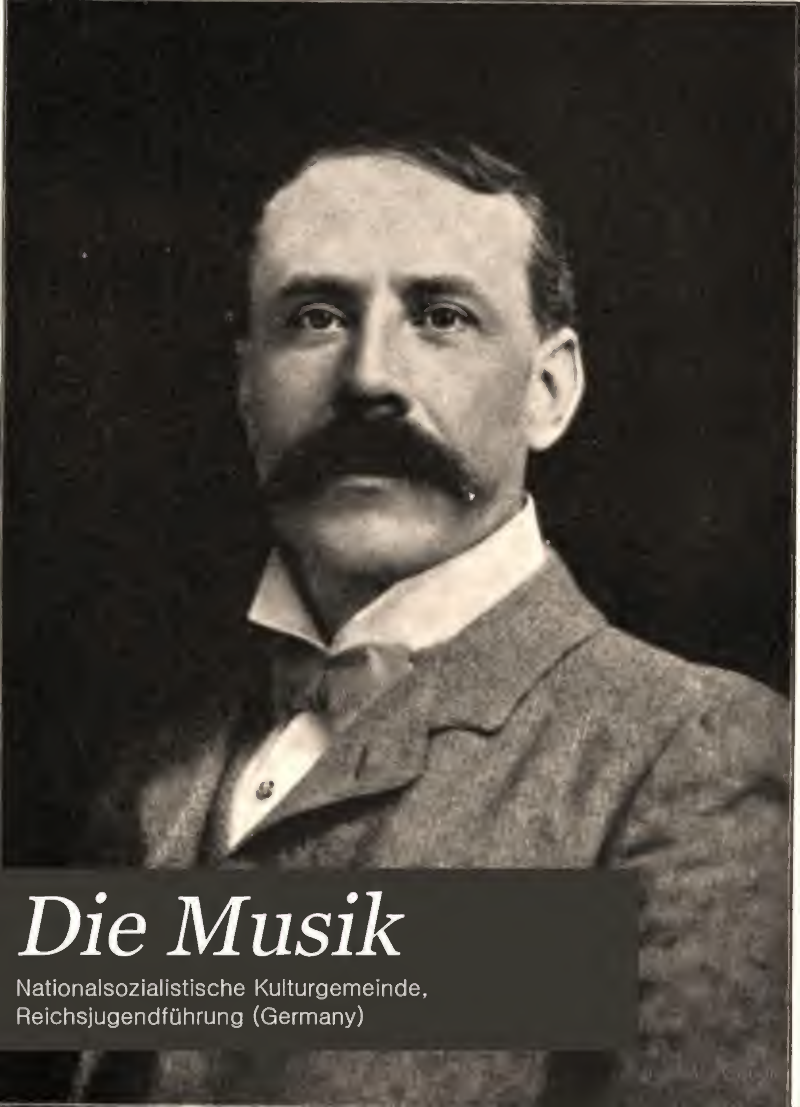


Die Musik

Nationalsozialistische Kulturgemeinde,
Reichsjugendführung (Germany)

DIE MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

ZWEITER JAHRGANG

ZWEITER QUARTALSBAND

BAND VI

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1903

transfer to Music 6-21-45

INHALT

INHALT

Kritik (Oper).

Kritik (Konzert).

Reproduktionen im Text.

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM II. QUARTALSBAND DES ZWEITEN JAHRGANGS DER MUSIK (1903)

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER, MUSIKALIEN, ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

REGISTER DER ANGEZEIGTEN NEUEN OPERN



DIE MUSIK

Der Künstler lässt uns durch seine Augen in die Welt blicken. Dass er diese Augen hat, dass er das Wesentliche, ausser allen Relationen liegende der Dinge erkennt, ist eben die Gabe des Genius, das Angeborene; dass er aber im stande ist, auch uns diese Gabe zu leihen, uns seine Augen aufzusetzen: dies ist das Erworbene, das Technische der Kunst.

Schopenhauer

II. JAHR 1903 HEFT 7

Herausgegeben

von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
o Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark o
o o Preis des einzelnen Heftes 1 Mark o o
o o Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark o o
Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen
o o o o Jahrgangs 2.50 Mark o o o o
Abonnements nehmen nur Buch- und
o Musikalienhandlungen entgegen o

DIE MUSIK UND DER STAAT

Auch eine musikalische Zeitfrage

Von Prof. Dr. Hugo Riemann-Leipzig

Es ist ein altes Klagelied, das über ungenügende Fürsorge der Staatsverfassungen und Gesetzgebungen für die Interessen der musikalischen Kunst. Dass der Staat nicht gut die Musiker anders behandeln kann als die Dichter, Maler und Bildhauer, d. h. dass er sich nicht durch Bewilligung oder Verweigerung von Berechtigungen zum Musizieren und Musik-Lehren in die freie Ausübung der musikalischen Kunst mischen kann, ist den Petenten um Einrichtung musikalischer Examina unter behördlicher Kontrolle schon wiederholt klar gemacht worden, ohne dass darum Versuche, in dieser Richtung etwas zu erreichen, aufgehört hätten. Experimente, die man hier und dort gemacht hat, durch Examina und Diplome, welche eine gewisse Musikbildung und Vorbildung für den musikalischen Lehrberuf bescheinigen, das Publikum vor Charlatanen zu schützen und es auf „geprüfte" Lehrer des Musikfachs hinzuweisen, haben auch durchaus nicht die erhoffte Wirkung gehabt. Selbst in England, wo man damit am weitesten gegangen ist, bewahrt das Diplom nicht vor erfolgreicher Konkurrenz nicht geprüfter Musiker. Dagegen ist es aber gewiss nur in der Ordnung, wenn der Staat sich die musikalischen Kräfte, die er für den Staatsdienst braucht, die Musiklehrer an den Schulen und Seminaren und die Militärkapellmeister, selbst heranzieht und ihre Anstellung von gewissen Prüfungen abhängig macht. Auch die von den Kommunen oder Parochieen zu vergebenden Organistenämter stellen obligate Anforderungen, über deren Erfüllung freilich eine genügende Oberkontrolle nicht existiert. Die grösste Ungerechtigkeit findet man wohl darin, dass der Erwerb einer gründlichen musikalischen Bildung keinerlei verbriefte Rechte und Anwartschaften auf gut besoldete und repräsentative Ämter giebt. Der eigentliche Künstler ist durchaus darauf angewiesen, sich seinen Weg selbst zu bahnen. Auch die hervorragenden Stellungen der Hofkapellmeister und Musikdirektoren an höfischen oder städtischen Orchestern und Opern werden nicht auf dem Wege des Avancements nach dem Dienstalter, sondern durchaus nach freier Wahl und Entschliessung der Fürsten, Intendanzen oder Magistrate besetzt, wobei selbst die Ausbildung an einer etwa

bestehenden staatlichen höheren Musikbildungsanstalt keineswegs sonderlich ins Gewicht fällt. Irgend welchen berechtigten Anspruch giebt es auch da nicht. Dasselbe gilt für die besseren sonstigen Stellungen in den Orchestern (Konzertmeister, Solisten) sowie für die hoch honorierten Sänger und Sängerinnen der grossen Opernhäuser. Auch dagegen kann vernünftige Überlegung keinen Einwand machen. Hervorragende Künstlerschaft ist eben nicht das Ergebnis normaler Erziehung, sondern vielmehr exceptioneller Begabung, und selbst das glänzendste Zeugnis einer staatlichen Anstalt kann nicht dagegen sichern, dass ein von auswärts zugereistes noch grösseres Talent dem einheimischen den Rang abläuft. Irrtümer der dabei entscheidenden Persönlichkeiten über künstlerische Qualitäten sind aber durch keine Gesetzgebung zu verhüten. Darum ist unter den freien Künstlern der Kampf um Stellungen ersten Ranges mit glänzenden Gagen und Pensionsberechtigungen u. s. w. nicht aus der Welt zu schaffen. Niemand kann im Ernst fordern, dass die Behörden sich in dieser Richtung die Hände binden. Es ist schon etwas, dass es doch eine Anzahl Stellungen giebt, deren Erlangung dauernde Ansprüche verbürgt, die nicht ohne weiteres durch Überflügelung annulliert werden.

Für den schaffenden Tonkünstler, den Komponisten, liegen die Verhältnisse ganz ähnlich. Laufende Bedürfnisse hat da der Staat nicht, während er sie z. B. auf dem Gebiete der Architektur hat. Daher giebt es keine Staatskomponisten oder Regierungskomponisten, die etwa so wie die Regierungsbaumeister neue Bauten ex officio auszuführen und die Instandhaltung der alten Staatsbauten zu überwachen haben, einen etatsmässigen Bedarf an neuer Musik zu decken und das Repertoire zu kontrollieren hätten. Derartige Ressorts fehlen schon für Skulptur und Malerei, geschweige für Musik und Poesie. Hofkomponisten und Hofdichter giebt es ja; aber an ein ordnungsmässiges Avancement zu derartigen in der Herrschergunst sich sonnenden Posten hat wohl noch niemand gedacht.

Unsere einzigen musikalischen Oberinstanzen sind die Orgelrevisoren zur Abnahme neuer Orgelwerke und zur Inspektion der bestehenden. Selbst die Oberaufsicht über die Handhabung des Musikunterrichts an den Staatsschulen liegt nicht in den Händen spezieller musikalischen Sachverständigen, sondern wird von den überhaupt den Unterricht überwachenden Schulräten mit besorgt. Bei den Griechen bildete die musikalische Ausbildung besonders die in Gesang und mimischem Tanz einen wesentlichen Bestandteil der gesamten Erziehung; Athenäus hat uns ein Zeugnis des Aristoxenos aufbewahrt, nach welchem die Reihenfolge die war, dass zunächst in der Palästra die Knaben für die Gymnopädieen geschult wurden, dann zu den Waffentänzen (Pyrrhichen) avancierten und erst zuletzt als Erwachsene zu den pantomimischenChortänzen (Hyporchemen)

und den Tanzliedern der Tragödie zugelassen wurden. Eine solche Durchtränkung der ganzen Erziehung mit musikalischen Elementen hat freilich auch das Volk der Hellenen nur zur Zeit seiner höchsten Blüte gekannt; später ging auch bei ihm mehr und mehr die öffentliche Musikübung an engagierte, bezahlte Künstler über. Dass der Staat aber überhaupt heute noch den Gesangsunterricht unter die offiziellen Unterrichtsfächer der Schule zählt, beweist, dass das Bewusstsein von dem starken Einfluss der Musik auf die Gemütsbildung des Menschen noch nicht ganz untergegangen ist. Mit Recht hat darum der Gesangsunterricht an den Volksschulen wiederholt besondere Aufmerksamkeit auf sich gezogen und Agitationen und Eingaben veranlasst, die bezweckten, die vom Staate dafür aufgewendeten Mittel in einer für die Kunst möglichst erspriesslichen Weise zu verwenden. Dabei ist freilich bei allem guten Willen manchmal stark gefehlt worden. Der sichtbare Erfolg sind mehrfach gar sonderbare Experimente gewesen, an die Stelle der in der ganzen europäischen Welt seit langen Jahrhunderten bewährten Mittel für die Erlernung der Anfangsgründe der Musik neue anzuwenden. Die immer wiederkehrende Klage war, dass unsere Notenschrift für die Volksschüler zu schwer zu erlernen sei. Die wohlgemeinten Verbesserungsvorschläge wie die Zifferschrift statt der Noten oder die englische Solfa-Methode und allerneuestens die Eitzschen Tonsilben beruhen samt und sonders auf argen Trugschlüssen. Sie greifen auf Mittel zurück, welche unsere Notenschrift vor langen Zeiten siegreich aus dem Felde geschlagen und absorbiert hat und ersetzen Begriffe, die sie von unserer Notenschrift wie sie ist, abstrahieren, durch Formeln, denen gerade das allerwichtigste Element unserer Notenschrift, die direkte Anschaulichkeit abgeht. Die alljährliche Ausbildung einer sehr grossen Zahl tüchtiger handwerksmässigen Musikanten, deren Vorbildung und Fassungsgabe durchaus auf dem Niveau der unteren Klassen der Volksschule steht, beweist hinlänglich, dass unsere Notenschrift, das Ergebnis einer tausendjährigen Entwickelung, an dem wir nicht rütteln sollten, für Kinder ohne jede Vorbildung nicht zu schwer zu erlernen ist. Sie ist allen jenen Surrogaten himmelweit überlegen. Man kann daher auf diesem Gebiete den staatlichen Aufsichtsbehörden mit Recht den Vorwurf machen, dass sie sich wiederholt haben schlecht beraten lassen. Eine vernünftige Anordnung des Lehrstoffes nach Klassen kann mit Sicherheit auch für Volksschulen das Resultat einer vollständigen Kenntnis unserer Notenschrift erzielen. Nur muss man nicht von Anfang an zu viel auf einmal wollen und sich vor allem hüten, zu früh den Kindern irgendwelche theoretischen Begriffe zuzumuten. Viel Zeit und Mühe ist auch mit dem Streit über die richtige Tonlage, in der man Kinderstimmen beschäftigen soll, vergeudet worden, indem man allerdings mit Recht darauf hinwies, dass die beiden Scalen ohne Vorzeichen

C-dur und a-moll, auf welche doch natürlich die Kenntnis der Notenschrift aufgebaut werden muss, entweder zu hoch oder zu tief liegen, um normal die Mittellage der Kinderstimme zu beschäftigen. Man hat da der absoluten Tonhöhe eine Bedeutung beigemessen, die ihr in Wirklichkeit gar nicht zukommt. Ganz gewiss ist die den Stimmen bequemste Oktave die zwischen e' und e" oder es' und es". Aber erstens laufen gar nicht alle, nicht einmal die meisten Melodieen zwischen Grundton und Oktave, und zweitens liegt keinerlei zwingender Grund vor, eine in C-dur oder a-moll notierte Melodie wirklich in der Tonlage von C-dur und a-moll singen zu lassen. Vorschläge wie der, statt des 𝄞-Schlüssels wieder den Diskantschlüssel (𝄡 auf der ersten Linie) anzuwenden und dann in E-dur oder Es-dur singen zu lassen, um später durch Vertauschung des Diskantschlüssels mit dem Violinschlüssel die effektive Tonhöhe zu enthüllen, sind viel zu pedantisch ängstlich erdacht; auch schon die Krausesche Wandernote beruht auf einer ähnlichen pädagogischen Hypergewissenhaftigkeit. In dem Bestreben, bei den Kindern bereits von allem Anfange an auf Ausbildung des absoluten Ohrs hinzuarbeiten, verpasst man das beste Mittel, das Wesen der Transposition sich denselben ohne jede Erklärung ganz von selbst enthüllen zu lassen. Denn die mit stärkerem Unterscheidungsvermögen für die absolute Tonhöhe begabten bemerken sehr bald, dass was ihnen als c gegeben wird, bald höher bald tiefer ist, und verbinden daher mit der Note nicht den Begriff eines absoluten Tons, sondern den einer Stufe, sodass sie längst ein bestimmtes Gefühl von den Transpositionen bekommen, ehe ihnen dieselben erklärt werden. Für die ersten Jahre sollten überhaupt nur in C-dur oder a-moll notierte Melodieen ohne alle Versetzungszeichen bestimmt werden. Das allerwichtigste und für lange ausreichende ist die Angewöhnung eines richtigen *Ansatzes* und vernünftiger Atemführung und die Anbahnung bestimmter zweifelloser *Intonation der Intervalle*. Jede Klasse weist wohl mindestens ein Kind auf, das von Natur den richtigen Tonansatz mitbringt (gewöhnlich sind es diese zugleich, die sich als musikalisch begabt erweisen); diese soll der Lehrer als Vorbilder benutzen, indem er (jedes Kind einzeln) ihnen einzelne Töne durch andere nachsingen lässt. Der Nachahmungstrieb wird sie schnell dazu bringen, ihren Ansatz zu korrigieren, was eine gelehrte Anleitung kaum jemals vermöchte. Das Intonieren der Intervalle beginnt am besten sofort mit der Unterscheidung des ganzen und halben Tons, aber jahrelang nur im Anschluss an die Zeichen der Grundscala (ef, ed, hc, ha). Diese Vorübungen mit irgendwelchen Tonsilben zu verbrämen, hat gar keinen Zweck; dieselben sind zunächst durchaus auf a, dann auch auf andere Vokale zu üben, übrigens aber sobald thunlich kleine Lieder mit Text anzuschliessen, wobei ein

Auge zuzudrücken ist, wenn die Melodieen weniger mit dem Verstande nach ihren Intervallen begriffen als vielmehr direkt vom Tonsinn aufgenommen, d. h. einfach nach dem Gehör gesungen werden. Es kann gar nicht genug davor gewarnt werden, zu früh mit irgend welchen theoretischen Begriffen den natürlichen Prozess der Herstellung fester Beziehungen zwischen Note und Tongebung zu stören. Nur mit innigem Bedauern kann man auf solche Elementarsingbücher sehen, in denen vor der Zeit von Dreiklängen und Septimenakkorden geredet wird. Dergleichen geht die Schüler in den ersten Jahren gar nichts an, und es ist zu erwägen, ob es nicht für den Volksschulgesangunterricht besser ganz und gar aus dem Spiele gelassen wird. Eine solche Ordnung des Lehrstoffs durch bindende Beschlüsse festzulegen und die Einhaltung derselben strengstens zu überwachen, wäre allerdings Sache der staatlichen Behörden. Ein für alle mal müsste den Gesanglehrern das Handwerk gelegt werden, dass sie versuchten, selber eine Methode zu erfinden, wobei mangels tieferer Einsicht in das Fassungsvermögen der Kinder immer wieder das unselige Auspacken eigener theoretischen Weisheit das Ende vom Lied ist.

Mit einem vernünftigen Volksschulgesangunterricht wird ein Grund gelegt, dessen Wert gar nicht überschätzt werden kann. Hier ist darum ein Gebiet, wo den Staat eine schwere Verantwortung trifft, wenn er nicht alle Hebel in Bewegung setzt, das Rechte zu ergründen und allen schädlichen Ballast über Bord zu werfen. Ergänzend sei noch bemerkt, dass die Hör- und Treffübungen zweckmässig durch Musikdiktat (Nachschreiben von Melodieen nach dem Gehör) ergänzt werden und dass besonders die wegen Mutierung vom Singen dispensierten Schüler der höheren Schulen in einer Diktatstunde Ersatz für die Singstunde erhalten sollten. Eine rationelle Handhabung des Schulgesangunterrichtes führt ganz von selbst zur Entwickelung leistungsfähiger Schülerchöre, deren Mitwirkung im Kirchengesange bald genug sich als erwünscht herausstellt.

Mit der Entlassung aus der Schule ist natürlich der Staat seiner Verpflichtungen gegenüber den einzelnen Individuen entbunden und muss es den sozialen Verhältnissen überlassen, die bemerkbar gewordenen Talente weiter zu entwickeln. Für Ausnahmsbegabungen haben sich aber immer Mittel und Wege der Förderung gefunden, auch von seiten des Staates.

Dass der Volksschulgesangunterricht nicht das einzige Gebiet ist, auf welchem der Staat auf die Musikbildung einzuwirken Gelegenheit hat, deutete ich bereits an. Ich will aber hier nicht darauf eingehen, in welcher Weise etwa auch die Lehrpläne der staatlichen oder doch vom Staate subventionierten höheren Musikbildungsanstalten durchgreifende Verbesserungen erfahren könnten. Da handelt es sich um weitschichtigere Methoden, die nicht mit ein paar Worten abzuthun sind und deren allein wirksame Empfehlung die Bewährung durch gute Resultate ist. Hier muss

die Zeit das ihre thun, indem sie ebenso dem Besseren in freier Konkurrenz zum Siege verhilft wie bei den Bewerbungen um die höchsten leitenden Stellungen in der praktischen Musikübung. Auch die Frage will ich unerörtert lassen, ob nicht der Staat im Interesse einer gedeihlichen Weiterentwickelung der Kunst in die öffentliche Musikpflege in Konzert und Theater in stärkerem Maasse regulierend eingreifen sollte, wenn auch nicht auf dem wohl endgültig überwundenen Wege der Censur, so doch auf dem des guten Beispiels. Wohl aber erfordert das Verhältnis des Staates zur Pflege der Musikwissenschaft an den Universitäten noch einige Erwägungen; denn wenn auch die Wissenschaft wie die Kunst frei sein muss und ihre Fortschritte sich nicht von Staatswegen dekretieren lassen, so ist doch die Schaffung von staatlich besoldeten Stellungen für Männer, welche ihre ganze Kraft in den Dienst der Wissenschaft stellen, eine Frage, die auch ihre praktische Seite hat, sofern sie dem Staate ein Recht der Verfügung darüber zuspricht, für was für Forschungsgebiete, für was für Lehrfächer er Gelder bewilligt.

Der laufende Jahrgang (LXI, 1902) der „Grenzboten" hat in Nr. 31 ff. eine Serie von 10 musikalischen Aufsätzen von Hermann Kretzschmar gebracht unter der Überschrift „Musikalische Zeitfragen".*) Diese Aufsätze berühren wiederholt das Verhältnis des Staates zur Musikpflege und gipfeln in dem Wunsche der Einsetzung eines fachmännisch gebildeten „Musikrates", der die als erstrebenswert nachgewiesenen Reformen durchzuführen und zu überwachen hätte. Diese Reformen würden besonders den Musikunterricht an den öffentlichen Schulen, eventuell die Erteilung von Qualifikationen für Musiklehrer und die Besetzung von Lehrstühlen für Musikwissenschaft an den Universitäten angehen. Die mit vielem interessanten Detail ausgestatteten Anregungen Kretzschmars decken sich grossenteils mit solchen, die von verschiedenen Seiten schon früher gegeben worden sind; es wäre gewiss sehr zu wünschen, dass Kretzschmar mit seinen Mahnungen mehr erreichte, als seine Vorgänger erreicht haben. Freilich aber müssen jedem, der es mit der gedeihlichen Weiterentwickelung der noch so jungen Musikwissenschaft ernst meint, schwere Bedenken aufsteigen gegenüber einer Reihe von Äusserungen Kretzschmars, die dazu angethan sind, die bei der Schaffung der erstrebten Neueinrichtungen entscheidenden Persönlichkeiten, zu verwirren und in ihren Entschliessungen wankend zu machen. Ich meine da besonders die auffallend enge Begrenzung der Aufgaben, welche Kretzschmar der Musikwissenschaft an den Universitäten zugewiesen wissen will.

(S. 703—4.) „Die Frage: Was soll auf der Universität von Musik gelehrt werden? kann also kurz dahin beantwortet werden: Grundsätzlich alles, was zum tieferen Verständnis der Musik gehört, vorzugsweise aber

*) Inzwischen auch in Buchform bei C. F. Peters in Leipzig erschienen.

Musikgeschichte und zwar neuere". Die Thatsache (?), dass bei den jetzt üblichen Vorlesungen über Musik die Musikgeschichte derart bevorzugt wird, dass (S. 702) „die systematischen Fächer (Akustik, Tonpsychologie, Melodik, Rhythmik, Harmonik, die höhere Elementar- und Formenlehre überhaupt, auch die Ästhetik) fast leer ausgehen", hält Kretzschmar zwar für eine „Einseitigkeit", aber augenblicklich für eine „gesunde Erscheinung, die gemachten Erfahrungen und vorliegenden Bedürfnissen gleicherweise entspricht". Der oben zuerst angeführte Satz scheint dieselbe aber auch für eine absehbare Zukunft gutzuheissen und der Zusatz „und zwar neuere" ist bestimmt, auch das Gebiet der Musikgeschichte als Lehrstoff an den Universitäten noch ganz gehörig weiter einzuengen. Von der älteren Musikgeschichte denkt Kretzschmar gering. (S. 703.) „Tetrachorde und andere Details der griechischen Harmonik, Boetius und Scriptores des Mittelalters" stehen bei ihm in übelm Andenken und schlechtem Rufe; „auch in Zukunft werden wir vor der Überschätzung der antiquarischen Elemente im Lehrstoff auf der Hut sein müssen". Kaum, dass Kretzschmar sich dazu versteht, der griechischen Notenschrift, der Notation der Neumenzeit und der Mensuralmusik, sowie der Formenlehre des Mittelalters ein Plätzchen im Lehrgange der Universitäten zu gönnen; er hält es aber für genügend, diese „Vorkenntnisse und Hilfswissenschaften" Lektoren zuzuweisen. Also die eigentlichen Hauptlehrer, die Professoren, sollen sich mit diesen „technischen Disziplinen" auch nicht zu befassen haben.

Aber nicht nur die ältere Musikgeschichte, auch die Musikästhetik ist nach Kretzschmar vom Lehrplane der Universitäten abzusetzen. (S. 702). „Wird der Grundsatz, dass die Musikwissenschaft zuerst der Musik wegen da ist, überhaupt anerkannt, so gilt es vor allem, die gesunkne musikalische Bildung zu heben. Da ist aber die Musikästhetik kein ausreichendes Mittel. Ihr fehlen die sicheren Grundlagen, sie hat keine allgemein anerkannten Ergebnisse aufzuweisen, die Mehrzahl ihrer vermeintlichen Gesetze ist aus engem Kreise abgelesen. Sie erzeugt nicht Freiheit, sondern vergrössert, wie sie heute ist, die Befangenheit der Geister; sie leidet selbst an dem Mangel der Bildung, die sie heben möchte. Die unter den Musikern überhaupt noch vorhandene Neigung, nachzudenken, die Gründe künstlerischer Wirkungen aufzusuchen, an Gewohnheit und gegenwärtige Praxis mit Kritik heranzutreten, muss vor allem durch positives Wissen, durch die Bekanntschaft mit schon erprobten künstlerischen Ideen und historischen Thatsachen gefördert werden." Kretzschmars Geringschätzung der Musikästhetik beschränkt sich keineswegs auf die ältere Fassung derselben, welche, „auf Leibnitz gestützt, die Musik für eine unbewusste Philosophie, oder mit Schopenhauer für einen Weltspiegel hält", sondern erstreckt sich

gleichermassen auch auf die jüngere, die „ihr den Inhalt abspricht, nur ein Formenspiel in ihr sieht". Am ehesten lässt er aber doch noch die „Musik als Spiel tönend bewegter Formen" gelten, obgleich er darin „eine Art Gehörscat" (!), „bestenfalls eine mathematische Orgie" (!) erblickt; vollends aber bringen ihn die ästhetisch-technischen Analysen von Musikwerken in Harnisch (S. 359), die „heutige musikalische Hermeneutik", der „elende Musikantenquatsch von Tonika und Dominante" (!!), der gegenwärtig als Erklärung Haydnscher und anderer Symphonieen ausgeboten und gekauft wird. Auf welchem Umwege die altgriechische „Lehre vom Ethos in der Musik", die doch gewiss ein Stück echter Musikästhetik bedeutet, dazu gekommen ist, von diesen Verfehmungen ausgeschlossen zu werden, ist mir nicht ganz klar geworden (S. 360): „Dieses Haupt- und Prachtstück der griechischen Theorie ist noch heute wichtig, wichtiger als das Dutzend (??!) noch erhaltener griechischer Hymnen, wichtiger als der ganze technische Teil ihrer Tonlehre. An diesen von allen Seiten schon kommentierten Dingen kann ein Musiker ohne Schaden vorbeigehen".

Summiert man alle diese Ausmerzungen und Beiseiteschiebungen, so muss man sich doch alles Ernstes fragen, was denn da eigentlich als Aufgabe der an den Universitäten zu lehrenden Musikwissenschaft übrig bleibt. Anscheinend nichts weiter als die Tonkünstler-Lebensgeschichte und die Geschichte der praktischen Musikübung der letzten Jahrhunderte im Hause, im Konzert und in der Oper. Und wie denkt sich Kretzschmar das Studium „erprobter künstlerischer Ideen", das „Aufsuchen der Gründe künstlerischer Wirkungen" ohne den technisch-analytischen Apparat der Musikästhetik irgendwelcher Richtung, ohne den „Musikantenquatsch" der musikalischen Hermeneutik? Offenbar steht im Hintergrunde von Kretzschmars Ausführungen die Idee, dass des Musikgeschichtsstudiums bester Teil die eingehende Bekanntschaft mit den Meisterwerken selbst womöglich auch in lebendiger Vorführung ist, und gewiss wird jedermann bedingungslos zugeben, dass solche Illustrationen der Musikgeschichtsvorträge durch Aufführungen in hohem Grade das Verständnis fördern würden. Von einer Forderung, dass den Universitätslehrern Gelegenheit zu solchen Demonstrationen gegeben werden sollte, ist aber in seinen Anregungen nichts zu lesen. Und wenn die technische Analyse der Werke unterbleiben soll, wozu brauchen wir denn dann Spezialgelehrte musikalischer Schulung, Musikprofessoren? Die Biographieen und die Bearbeitung der auf die praktische Musikübung bezüglichen Archivalien könnten ja doch die Juristen und Philologen auch fernerhin besorgen, wie sie dieselbe früher besorgt haben. Und wozu Lektoren über ältere Notenschrift, wenn die ältere Musikgeschichte aus dem Lehrplane ausscheiden soll, wenn wir nur die Musik der Epoche, in der wir selbst leben, die Musik, die uns noch

heute direkt anspricht, und wie sie geschrieben, heute noch direkt lesbar ist, studiert werden soll?

Nun ganz so schlimm meint es wohl Kretzschmar nicht. Den Begriff der „neueren Musik“ wünscht er wohl nicht einmal mit Monteverdi, Albert und Schütz, sondern erst mit Palestrina und Lasso, vielleicht sogar mit den Komponisten mehrstimmiger Lieder um 1500 nach rückwärts abgegrenzt zu sehen, und das ist immerhin eine recht hübsche Strecke, auf der es auch sogar im 18. und 17. Jahrhundert noch recht ansehnliche Abschnitte giebt, von denen wir vor 10 Jahren noch nichts wussten (deutsche Suite um 1620, französische Ouvertüre um 1700, Mannheimer Symphonieen). Gewiss ist keinem Vertreter der Musikwissenschaft ein Vorwurf daraus zu machen, wenn er für seine Person sich darauf beschränkt, sich mit dieser Riesenepoche von 400 Jahren oder auch mit einer bedeutend kürzeren, z. B. seit Bach zu beschäftigen. A b e r d i e g e s a m t e M u s i k w i s s e n s c h a f t h a t b e i k e i n e r J a h r e s z a h l h a l t z u m a c h e n, i h r e A u f g a b e k e n n t k e i n e B e s c h r ä n k u n g s o l c h e r A r t. Gerade, wenn es sich darum handelt, dieser jungen Wissenschaft, in deren Dienst aber bereits eine kleine Armee gewissenhafter Arbeiter auf allen Strecken des langen Weges verteilt thätig ist, den ihr gebührenden Platz unter den Geisteswissenschaften zu erringen, sollte man am allerwenigsten mit solchen Beschränkungen kommen, die nur geeignet sind, ihren Kredit zu schädigen und das keimende Interesse der staatlichen Behörden wieder absterben zu lassen. Der Hinweis auf die Neuphilologie (S. 703), die sich in schwerem Ringen ihren Platz neben der Altertumswissenschaft erstritten hat, dürfte höchstens dazu benutzt werden, auch der Einbeziehung der Musik des letzten Jahrhunderts in das Bereich der akademischen Behandlung das Wort zu reden, aber nun und nimmermehr, die historische Untersuchung älterer Epochen als überflüssig zu erweisen. So arg weit sind wir mit den bisherigen Arbeiten über die Musik der Alten und des Mittelalters noch nicht gekommen, dass man die von ihr handelnden Bücher zuklappen könnte. (Ganz im Gegenteil: erst in neuester Zeit beginnt es auch da, Licht zu werden.) Aber auch wenn wir soweit wären, dass alles schon hinlänglich „kommentiert“ vorläge, so wäre selbst das kein Grund, nicht mehr von diesen Epochen zu reden. Ist doch Kretzschmar selbst der Ansicht, dass die Universitätslehrer nicht nur die Aufgabe haben, zu forschen, sondern sogar in erster Linie die, zu lehren, die Ergebnisse der Forschung (und zwar nicht nur ihrer eigenen) mitzuteilen.

Aber auch den Wert der Musikästhetik für die höhere musikalische Bildung lassen wir uns nicht so ohne weiteres durch ein paar geflügelte Worte wegdisputieren. Kretzschmars eigene Ausführungen liefern den Beweis, dass wir die Erkenntnisse, welche die Ästhetik und speziell auch

die Musikästhetik vermittelt, gar sehr nötig haben! Da steht (Grenzboten LXI No. 45 S. 807) das unglaubliche schwarz auf weiss zu lesen:

„Es giebt keine absolute Musik, sondern die Musik ist eine geborene Hilfskunst, von jeher und überall aufs Anlehnen und Beleben, auf aussermusikalische Unterlage und Stütze angewiesen."

Man traut seinen Augen nicht, dass diese Worte aus der Feder des Mannes stammen sollen, der den „Führer durch den Konzertsaal" geschrieben, des begeisterten Interpreten Beethovenscher, Mozartscher und Haydnscher Symphonieen, des Mitbegründers der neuen Bachgesellschaft! Wenn auch hie und da schon in früheren Werken Kretzschmars eine gewisse Neigung zur Verherrlichung der Oper und eine gewisse Hinneigung zur Programmmusik durchfühlbar ist, so hat er sich doch mit den obigen Worten zum erstenmale als radikaler Anhänger einer Doktrin bekannt, vor der selbst Richard Wagner und Franz Liszt sich dreimal bekreuzigt hätten. Es bleibt ihm nunmehr nur übrig, auch für die Bachschen Orgel- und Klavier-Fugen, -Phantasieen und -Sonaten und für die gesamte Kammer- und Orchestermusik der Klassiker die aussermusikalischen Unterlagen aufzuzeigen, an welche sie sich anlehnen und welche sie beleben (!).

Aber — ist denn das wirklich Kretzschmars Ansicht? In derselben Artikelserie (No. 33 S. 360 f) schreibt derselbe Autor: „Die Musik ist eine Sprache . . . Die Sprache der Töne ergänzt und ersetzt die Wortsprache . . . Die Musik ist die Lieblingssprache der unverfälschten und ungebundenen Natur; zu ihr kehrt sie zurück, wenn in dem Augenblicke der grössten Leidenschaften die Wortsprache versagt. Der Musik allein (!) vertraut sie ihre intimsten Ahnungen, Träume und Geheimnisse an." Derartige Widersprüche sind jedenfalls nicht geeignet, zu überzeugen, dass das Kapitel Musikästhetik für die akademische Behandlung der Musikwissenschaft entbehrlich ist. Es ist nicht nur wünschenswert, sondern bitter notwendig, dass die Musikwissenschaft der Verbreitung klarerer Begriffe über Grund und Wesen des rein musikalischen Ausdrucks ganz besondere Beachtung schenkt. Gerade die Erkenntnis, dass die Musik nicht ihre Existenz aus der Verbindung mit der Sprache zieht, dass sie vielmehr seit Urzeiten in solcher Verbindung dem sprachlichen Ausdrucke ein weit überlegenes ursprüngliches Eigenes zubringt und dass diese eigene Ausdruckskraft schon vor Jahrtausenden auch gesondert von der Sprache existiert und ihre Wirkung gethan hat, ist recht wohl geeignet, die „gesunkne Musikbildung" oder vielmehr den durch das neueste Strebertum verrotteten musikalischen Geschmack wieder zu heben und zu festigen. Die höchste Errungenschaft der Musik der letzten beiden Jahrhunderte, unsere herrliche Instrumentalmusik, in der die Musik nur

aus sich, ohne Stütze und Gängelband, ihren Siegesweg geht, wird ja durch solch ein leichtfertig hingeworfenes Wort nicht umgeblasen. Und ich glaube selbst noch immer nicht, dass es Kretzschmar wirklich so meint; aber freilich, der Komos derjenigen, welche mit geschwungener Fackel die Bahnen Berlioz' wandeln, wird Kretzschmars Wort mit einem jauchzenden Evoe begrüssen!

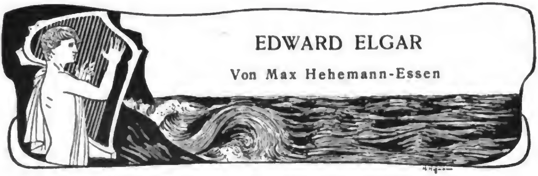
Wie soll der Staat Stellung nehmen zu einer Wissenschaft, deren Ziele so unklar sind, deren Aufgaben so widersprechend abgegrenzt werden? Ich halte Kretzschmars Versuch, das Interesse für die Musikwissenschaft durch solche Einschränkung ihres Gebietes zu verstärken, nicht nur für verfehlt, sondern auch für verwerflich und weise ihn mit Entrüstung zurück!

Dass die Musikwissenschaft sich nach einer ganzen Reihe von Seiten mit anderen Wissenschaften berührt, derart, dass ihre Grenzen direkt gegen einander verfliessen, ist längst bekannt. Soll aber darum die Musikwissenschaft sich von allen jenen Grenzgebieten möglichst weit zurückziehen und den Mathematikern und Physikern die Akustik, den Physiologen und Psychologen die musikalische Ästhetik, den Philologen die musikalische Archäologie auf Gnade und Ungnade ganz überlassen? Wenn ja, so sollte sie auch die Musikgeschichte den Historikern abgeben und die spekulative Theorie der Harmonik, Rhythmik und Formenlehre den Konservatorien. Unlängst hat aber ein Antrag auf Revision der Statuten des Wiener Konservatoriums der Musikfreunde ein grelles Licht darauf geworfen, was von einem Zusammenarbeiten der Konservatorien mit den Universitätslehrern der Musikwissenschaft zu erwarten ist. Musikgeschichte und Musikästhetik wurden da als nutzlos und entbehrlich bezeichnet und dieselben ganz den Universitäten zugeschoben; auch von einer Reduzierung des Theorieunterrichts ist da gesprochen worden. Das sind traurige Zeichen der Zeit, um so trauriger, als begründeter Anlass zu der Annahme vorhanden ist, dass man nicht nur in Wien so denkt. Die Hebung des Niveaus der Musikbildung sollte doch oberstes Ziel von Anstalten sein, die lediglich der Ausbildung von Tonkünstlern gewidmet sind; wenn auch denselben das Recht zugesprochen werden kann, dass sie für höhere wissenschaftliche Bildung auf die Vertreter der Musikwissenschaft an den Universitäten verweisen, so müssten sie doch wenigstens eine einigermassen genügende Orientierung auf musikhistorischem und musikästhetischem Gebiete selbst verbürgen. Musiker zu erziehen, ist Sache der Konservatorien; Musikgelehrte erwartet man von den Universitäten.

Aber das Zusammenarbeiten der Vertreter der Musikwissenschaft mit den Lehrern der Musikpraxis ist nur e i n e ihrer Aufgaben. Dass ein Zusammenarbeiten z. B. der Philologen mit den Musikern auf dem Gebiete

der Geschichte der Poesie notwendig ist, hat sich in den letzten Jahren mehrfach gezeigt. Ein auf dem Philologenkongress zu Groningen Ostern 1902 gehaltener Vortrag von E. F. Cossmann trägt die Überschrift: „Die Musik als Hilfswissenschaft der Philologie in Bezug auf das mittelalterliche Lied." Derselbe schliesst mit dem Satze, „dass das reiche wenn auch schwer zu handhabende musikalische Material der mittelalterlichen Liedkomposition bei gutem Zusammenwirken der Romanisten, Germanisten und Musikforscher imstande ist, unser Verständnis der mittelalterlichen Lyrik formell, historisch, ästhetisch nicht nur zu fördern, nein in mehr als einer Hinsicht erst zu begründen." Und so steht es noch auf manchem Grenzgebiete. Warum soll die Musikwissenschaft müssig zusehen, wie die Philologen sich vergebens abmühen, mit auf die Musik bezüglichen antiken Texten zurecht zu kommen? So wenig man von einem Musiker verlangen kann, dass er das gesamte Gebiet der klassischen Philologie beherrscht, so wenig kann man von einem Philologen verlangen, dass er durch das Labyrinth spezifisch musikalischer Vorstellungen hindurchfinde, in das ihn griechische Musikschriftsteller führen. Auch hier wird also die Musikwissenschaft sich als eine „brauchbare Hilfswissenschaft" der altklassischen Philologie gesellen können, aber nicht, wenn ein des Griechischen Unkundiger die vielleicht irrige Übersetzung eines Philologen vorgelegt erhält, sondern wenn der Musiker soweit Philologe ist, dass er nötigenfalls selbst eine notwendige Konjektur machen kann. Man könnte daher auch den Spiess umkehren und sagen, dass in solchen Fällen die Philologie eine Hilfswissenschaft der Musik wird. Dabei kommt gar manches Goldkorn antiker Denkerweisheit heraus, aus dem die heutige Musikästhetik wertvolle Münze schlagen kann, so z. B. wenn Aristides Quintilian es als ein Hauptmittel der Verdeutlichung der rhythmischen Verhältnisse bezeichnet, dass man die schwere Zeit durch geringfügige Zeitzugabe verlängert (agogischer Accent) oder wenn Aristoxenos die Ansicht vertritt, dass wir die Folge diskreter Tonstufen im Sinne kontinuierlicher Veränderung (als Hinaufschleifen oder Herunterschleifen des Tones) verstehen. Es ist vielleicht nicht jedermanns Sache, sich für dergleichen zu interessieren; dass aber jedenfalls dergleichen gerade nur für den Musiker voll verständlich und von wirklichem Interesse sein kann, ist wohl klar. Wahr ist, dass die musikalische Ästhetik, die mit solchen Begriffen operiert, noch in den Anfängen steckt; aber das sollte ein Grund sein, die Notwendigkeit ihrer akademischen Behandlung desto dringender zu befürworten. Gerade von ihr ist noch sehr viel für die „gesunkne Musikbildung" zu hoffen, da nur sie die selbständige Leistungsfähigkeit und Bedeutung der absoluten Musik unwiderleglich darzuthun vermag.

(Leipzig, den 15. Nov. 1902.)



EDWARD ELGAR

Von Max Hehemann-Essen

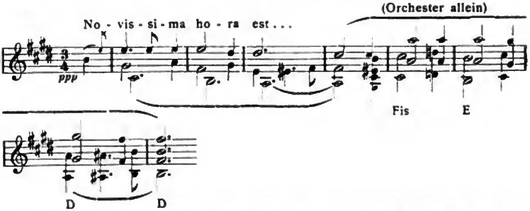
Anton von Werner soll einmal gesagt haben: „Wenn wir lauter Menzels hätten, brauchten wir keine Akademieen mehr." Wollte man dieses Wort ins Musikalische übertragen, so müsste es lauten: „Hätten wir lauter Elgars, so wär's zu Ende mit unseren Konservatorien, und unsere Theorielehrer kämen um ihren ganzen Verdienst". Denn der Mann, dem diese Zeilen gelten, Edward Elgar, Englands bedeutendster zeitgenössischer Komponist, steht unter seinen Brüdern in Apoll wohl einzig da: er ist Autodidakt. Keine führende Hand hat ihn in die Geheimnisse der musikalischen Theorie eingeweiht, kein Lehrer hat bei ihm den Grundstein zu seiner selbst für unsere Zeit ungewöhnlichen Beherrschung aller Mittel des musikalischen Ausdrucks gelegt. Edward Elgar verdankt als musikalischer self made man alles sich selbst. Eigentlich hat aus ihm, der am 2. Juni 1857 in Broadheath bei Worcester die erste musikalische Lebensäusserung in Form der bei Neugeborenen üblichen Weltbegrüssung that, ein Jurist werden sollen. Seine Eltern brachten ihn zu einem Rechtsanwalt, aber Edward gab nach einem Jahre das gezwungene Liebeswerben um die Gunst von Frau Themis auf und verschrieb sich der Musik für immer. Sein Vater bildete ihn nun im Orgelspiel aus — Klavierspielen hatte er schon als kleiner Junge trefflich verstanden — und so kam er denn zu einer Anstellung als Organist an der katholischen Kirche zu Worcester. Alle freie Zeit widmete er nun dem Studium der Komposition und bald gingen die ersten Erzeugnisse seines Schöpferdranges in die Welt. Meist waren es Werke für Kirchengesang, aber auch für Orchester fand sich einiges darunter. Während er so emsig den Grundstein legte zu seinem gewaltigen technischen Können, nahm er noch Unterricht im Violinspiel, in dem er es ebenfalls zu etwas Besonderem gebracht haben soll. 1889 trat dann die bedeutsame Wendung in seinem Leben ein: Alice E. Roberts, des Sir Henry G. Roberts K. C. B. einzige Tochter, schenkte ihm ihre Hand. Unabhängig, nur seiner Muse lebend, zog er mit ihr nach London, aber schon im folgenden Jahre verlegte er seinen Wohnsitz nach Malvern unweit Worcester, wo er jetzt noch wohnt, durch seine letzten Werke seinen Namen den grössten der Gegenwart beigesellend.

In England hat man Elgar schon länger geschätzt, bei uns in Deutschland ist er eigentlich erst im letzten Jahre weiteren Kreisen bekannt geworden. Englischen Komponisten begegnet man ja im allgemeinen mit Misstrauen und man hält nicht allzuviel von den musikalischen Erzeugnissen unserer Vettern jenseits des Kanals. Im allgemeinen wohl nicht mit Unrecht, wenn dadurch auch manches Stück auf sein Heimatland beschränkt blieb, das verdient hätte, auch bei uns bekannt zu werden. Da England seit Händels Zeiten unter musikalischer Fremdherrschaft lebt, so haben seine Komponisten ja meist nichts ureigenes geboten, fremde Muster nachgeahmt und sich darauf beschränkt, das, was andere auf dem Kontinent schon gesagt, ihrerseits noch einmal vorzubringen. Das scheint nun aber in letzter Zeit doch anders werden zu sollen, und eine nationale Schule blüht empor. Bemerkenswerter Weise ist nun Mendelssohns Einfluss auf die englischen Komponisten bisher besonders gross gewesen und man geht wohl nicht fehl in der Annahme, dass sein Mangel an Leidenschaft für diesen Einfluss bestimmend gewesen ist. Denn die gewisse Mendelssohn eigene innere Kühle kennzeichnet auch den grössten Teil der englischen Musik. Auch Elgar, so wenig er sonst mit dem deutschen Meister zu thun hat, ist nicht der Mann des überschäumenden Gefühls und er wirkt am schwächsten, wenn er von Liebe singt. Heissblütige Melodieen sucht man bei ihm vergebens, und die Sinnlichkeit eines Richard Strauss z. B. ist ihm vollkommen fremd. Er kann manchmal sehr nüchtern sein und Musik machen, bei der man nicht recht warm wird, aber wenn ihn ein mystischer Stoff packt, erschliesst er uns wie kaum Einer geheimnisvolle Welten. Doch auch da wirkt er weniger von innen heraus durch die Wärme seines Gefühls, als durch eine geniale Schilderungskraft, die in uns Gefühle weckt. Die höchste Steigerung zur offenbarenden „alles sagenden“ Melodie setzt bei ihm wohl an, kommt aber nicht zur mächtig sich aufbauenden Ausführung. Der Tonmaler ist eben in Elgar bedeutender als der Poet.
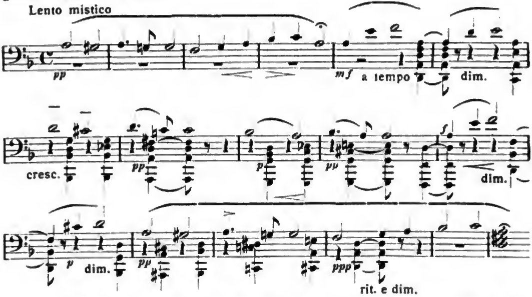
Um Elgars Art recht zu werten, darf man nicht vergessen, dass er Engländer ist und zu den eifrigsten Vertretern einer national-englischen Schule in der Musik gehört. Was er sagen will, sagt er auf englisch, und da man es den Angehörigen anderer Nationen bei uns wieder gütigst gestattet hat, sich in ihrer Art auszudrücken, so wird man es bei ihm hoffentlich nicht ausser der Ordnung finden. Elgars Musik wurzelt in seinem Volkstum, dessen Seele sich wiederum manchmal ganz verblüffend in seiner Musik wiederspiegelt. Er schreibt die Musik eines Landes, das sich seit Jahrhunderten mit zäher Energie und dem Willen zur Macht der Politik, der Industrie und dem Handel gewidmet hat und hierin seine Befriedigung fand, dem es aber darum auch an dem gebrach, was uns einen Beethoven erstehen liess. Etwas von dieser Energie sich durchzusetzen, lebt auch in

Elgars Musik und wiederholt scheint sie mehr vom Willen als von der Empfindung beseelt. Aber doch nicht immer und gerade in seinem grössten Werke redet nur sein Innerstes zu uns.
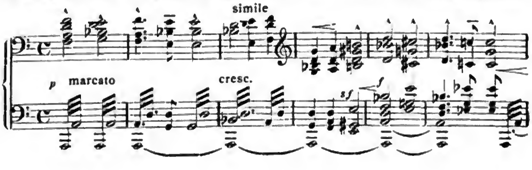
Dieses Werk, der Traum des Gerontius (op. 38), ist auch dasjenige, welchem Elgars Nationalität äusserlich am wenigsten aufgeprägt ist. Denn hier fand er einen allgemein menschlichen Stoff und die eigenartige katholische Mystik desselben liess die nationale Färbung der Musik naturgemäss zurücktreten, wenn sie sich auch in keinem Takt verleugnete. Der eigenartig weltfremde Ton des Ganzen ist wunderbar getroffen und das Verlangen des Sterbenden über den Tod hinaus nach dem Jenseits ist selten inbrünstiger und packender in Töne gekleidet worden, als es hier geschah. Und selten ist die furchtbar erhabene Todesmajestät kühner und majestätisch-grauenvoller geschildert worden, als hier in der Scene des Todesengels. Den Vorwurf zum Traum des Gerontius nahm Elgar aus dem gleichnamigen Gedicht des Kardinals Newman, das er im zweiten Teil, wo es sich in müssige Spekulationen über den Zustand der Seele nach dem Tode verliert, sehr, doch eigentlich noch nicht genug gekürzt hat. Gerontius ist ein gläubiger Christ, der, umringt von seinen Freunden, die Gott um sein Heil bitten, auf dem Sterbebette liegt und sein Ende nahen fühlt. Die Todesfurcht, die seinen vom Fieber geschüttelten Körper durchwühlt, kämpft mit dem Sehnen nach Gottes Reich. Gerontius weiss, dass dieses Leben nur die Vorbereitung ist zu jenem, dessen Pforte der Tod erschliesst. Wie er seinen Geist aufgegeben hat, wird die Seele vom Schutzengel vor Gottes Thron geführt. Auf diesem Weg begegnet sie den Dämonen, die im Vorhof des Gerichts auf Beute lauern, und schwebt dann durch die Scharen der lobpreisenden Engel zu der Stätte, wo Gott ihr Urteil fällt. Der Spruch verweist sie zur Läuterung ins Fegefeuer, aus dessen reinigenden Fluten sie zur Anschauung Gottes gelangen wird. — Eine gewisse Ähnlichkeit des Stoffes mit dem Vorwurf von Straussens Tondichtung Tod und Verklärung ist hier nicht zu verkennen, aber der Geist, aus dem heraus das Elgarsche Werk geboren wurde, ist grundverschieden von dem, der uns aus dem Straussschen anweht. Bei Strauss wird das Ideal in diesem Leben erstrebt, bei Elgar spricht die Musik noch mehr wie die Dichtung das Verlangen nach dem Jenseits aus, und das Gebet, das die Freunde des Gerontius seiner abgeschiedenen Seele widmen, ist keine zerknirschte wehmutsvolle Bitte, sondern eher ein Triumphgesang für den, der das Leben überwunden hat und durch die Todespforte eingeht zur ewigen Freude. So ist es denn auch nur natürlich, dass Gerontius den Tod mit einem überschwenglichen Thema begrüsst und wir dieses Motiv stets als Ausdruck für die höchsten Wonnen des Jenseits wiederkehren sehen:
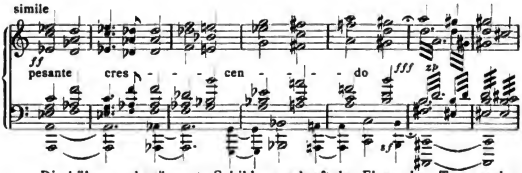


Von der eigenartigen Stimmung der Gerontius-Musik mag auch folgendes Thema eine Vorstellung geben, das als Motiv des Gerichts das ganze Werk durchzieht:
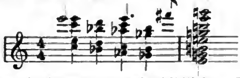


Es ist ihm nichts eigen von der Strenge und Furchtbarkeit des höchsten Richters; dem wehmütig-sanften Worte des Heilands gleich scheint es zu klingen, aber während des Gerichts erhebt es sich zu schauerlicher Erhabenheit als Sinnbild für Gottes Schreckensmajestät:
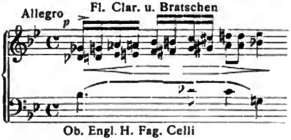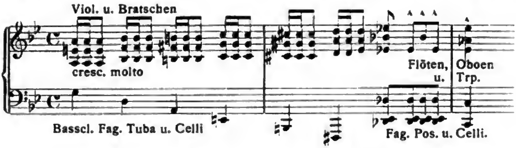




Die kühne und prägnante Schilderungskraft der Elgarschen Tonsprache, für die obiges Beispiel einen besonders interessanten Beleg bietet, spricht sich auch in folgendem Motive aus:
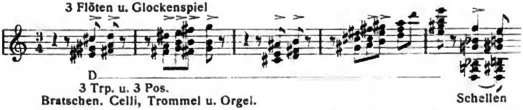


das den Gedanken an die Allmacht versinnbildlicht. Der Leser wird wohl zugeben, dass sich das bange Gefühl vor etwas unfassbar Hohem, vor dem man in den Boden zu versinken droht, nicht leicht einfacher und packender in Töne kleiden lässt, als es hier geschehen ist.

Das kühnste jedoch, was Elgar im Gerontius sowohl wie überhaupt geschrieben hat, stellen die Dämonenchöre dar, für die es an Wildheit des Ausdrucks überhaupt kein Gegenstück giebt. Was man da zu hören bekommt, ist ins Musikalische übertragene teuflische Gemeinheit „Spottgeburt aus Dreck und Feuer". Schaurige Harmonieen, nervenpeitschende Chromatik und Klangfarben von grellster ungewöhnlich aufregender Art vereinigen sich mit z. T. faszinierend hässlichen Motiven zu einem wahren Hexensabbath. Wäre nicht eine das Ganze adelnde Grösse in dieser Musik, man würde sein Ohr vor ihr verschliessen, so aber lauscht man abgestossen und hingerissen zugleich dem grauenhaft grossartigen Toben der gefallenen Geister. Es giebt kaum etwas in der Chorlitteratur, was so schwer zu singen ist wie diese Dämonenchöre, in denen der Komponist bis ans Äusserste der Ausdrucksmöglichkeit geht. Ein paar kurze Beispiele müssen hier genügen, da der ganze Höllenspektakel doch keinen Platz finden kann. Gleichen sie so auch nur den aus dem Kuchen gepickten Rosinen, so mögen sie dem Leser immerhin einen kleinen Beleg geben für das, was ich vom Ganzen sagte.
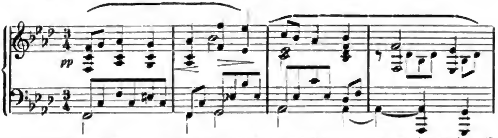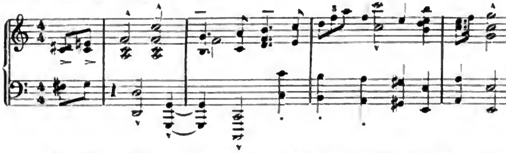






Im wunderbarsten Gegensatz zu dieser dämonischen Episode stehen nun die Chöre der Engel mit ihrer mystischen Stimmung. Wie Elgar hier alle Möglichkeiten dieser Stimmung von der glühend innigen Andacht bis zum rauschenden Jubelgesang zu erschöpfen weiss, ist mit Worten nicht zu sagen. Es gehört allerdings sehr viel Aufnahmefähigkeit dazu, ihm nach allem, was vorhergegangen, darin zu folgen. Elgars Eigenart entsprechend, liegt der Schwerpunkt dieser Chöre mehr noch als in der Melodie in der Harmonie und den Klangfarben. Da ein anderes Verfahren der Dichtung nicht entsprochen hätte, sind die kolossalen Chöre strophisch aufgebaut, und was der Stimmführung so an architektonischem Reiz verloren ging, musste durch den koloristischen ersetzt werden. Elgar half sich, indem er dem Hauptchor einen kleinen Halbchor entgegen stellte, dessen Stimmen nun über den anderen leicht dahin schweben, mit ihnen abwechseln oder sich verflechten. Die Wirkung ist einzigartig, denn da ist alles blühende berauschende Klangfarbe.

Ganz anders als im Gerontius blickt Elgar uns aus den Scenen aus der Sage von König Olaf (op. 30) entgegen. Hier tritt sein Volkstum in den Vordergrund, und so schreibt er denn eine Musik, wie man sie vom begeisterten Sänger katholischer Mystik nicht leicht erwartet hätte. Der Held dieser Kantate ist allerdings auch ein frommer Mann, aber einer von denen, die das Loben in mehr als einer Hinsicht vertragen können. Dieser König Olaf ist eine der interessantesten Erscheinungen jener rauhen Zeiten, in denen sich das Christentum im Norden Bahn zu brechen begann. Von Haus war er nämlich Seeräuber, wurde auf einer seiner Fahrten Christ, eroberte dann Norwegen und machte als dessen König in etwas eigentümlicher Weise für die neue Lehre Propaganda. Liebesgeschichten brachten ihn schliesslich um Thron und Hals. Er sagte nämlich der Königin Sigrid
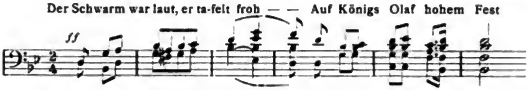
von Schweden Grobheiten, als er um ihre Hand warb und nahm schliesslich die ihrem Gatten, dem Wendenkönig Burislav, entflohene Thyri, die Schwester des Dänenkönigs Svend, bei sich auf und heiratete sie. Sigrid aber nahm den Svend zum Gemahl, und dieser that sich auf ihr Betreiben mit Burislav zusammen, bekriegte Olaf und vernichtete ihn in einer Seeschlacht. Wir haben es nun in der Kantate vor allem mit dem Gegensatz zwischen Christentum und Heidentum zu thun, der den Komponisten wohl besonders reizte. In zwangloser Weise entwickelt sich die Fabel in einer Reihe von Chorballaden, deren Dichtung zu einem Teil von Longfellow, zum anderen von Acworth herrührt. Dieser Form sollte man auch bei uns Beachtung schenken, da sie all die Theatermache vermeidet, an der unsere dramatischen Oratorien kranken, die weder Oper noch Epos sind, sondern ein trauriges Stilgemengsel. Frisch und derb, wie es sich für den Stoff gehört, ist Elgars Musik zu König Olaf, Empfindsamkeit ist ihr fremd, und was sonst eine Schwäche des Komponisten, wird ihm so hier zum Vorzug. Der Lokalcharakter ist manchmal brillant getroffen, so z. B. in den beiden hier folgenden Olafmotiven, von denen das erste
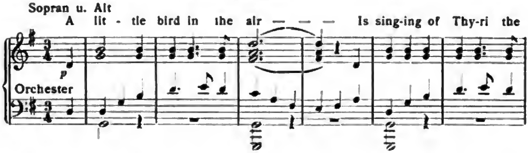


den Helden auf seinen Fahrten begleitet, während das zweite seine Entschlossenheit und Thatkraft kündet:

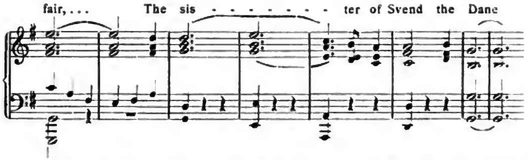


Das bedeutendste Stück der an wirkungsvollen Partieen so reichen Olafpartitur ist die Ballade, in der der Untergang der alten Götterwelt eine ergreifende symbolische Darstellung erfährt. Diese Ballade besingt ein Gastmahl bei Olaf, auf dem Wotan kurz vor seinem Tode unerkannt „erscheint", und von dem er in der Nacht spurlos und geheimnisvoll verschwindet. Sie ist ein Muster in ihrem prägnanten Ausdruck und dem echten sich schon in folgenden Anfangstakten bestimmt aussprechenden Balladenton:



Direkt an englische Volksweisen gemahnt die Ballade von Thyri, in der der Komponist sogar etwas sehr weit gegangen ist in Bezug auf die Popularität der Erfindung. Aber die Art, wie er diese Melodieen verwendet und aus ihnen die verschiedenartigsten Bilder der Volksstimmung entwirft, ist einfach prachtvoll. Da nun ein deutscher Text die Wirkung dieses echt-englischen Gewächses nur abschwächen könnte, so folgt der Anfang der Ballade hier mit englischen Worten:
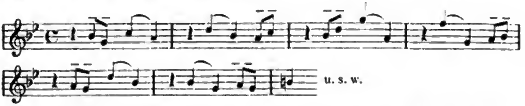




Diese wenigen Proben mögen genügen, da ein näheres Eingehen zu weit führen würde. Neben diesem König Olaf und dem Gerontius kommen die übrigen Chorwerke Elgars hier nicht in Betracht, teils, weil sie sich mit diesen beiden nicht messen können, teils, weil sie wegen ihres Inhalts ausserhalb Englands wenig Interesse haben. Es sind dies: Der schwarze Ritter (nach Uhland) op. 25, Das Licht des Lebens (op. 29), St. Georgs Banner (op. 33), Te Deum und Benedictus (op. 34), Caractacus (op. 35) und Krönungs-Ode (op. 41). Reizvolle Sachen befinden sich unter seinen kleinen Chorliedern. Namentlich op. 26 No. 1 Der Schnee (Gedicht von Frau Elgar) für dreistimmigen Frauenchor, zwei Violinen und Klavier ist überaus stimmungsvoll. Dass Elgar übrigens auch bayrische Volkslieder und Schnadahüpfler komponiert hat, wird manchen vielleicht überraschen.
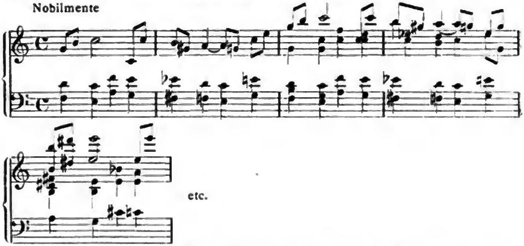
Sie finden sich in op. 27 unter dem Titel „Aus dem bayrischen Hochland“ und sind natürlich ganz harmlose für kleine Chöre geschriebene Dinger. Sein richtiges Gesicht zeigt dagegen Elgar wieder in den Seebildern, für Altsolo und Orchester (op. 37), stimmungsreichen Gesängen mit geistvoller Instrumentation, die der Komponist dadurch, dass er einige Themen ihnen gemeinsam gab, enger mit einander verknüpfte.

Auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik finden wir Elgar mit einer Reihe kleinerer und grösserer Werke vertreten. Da ist z. B. op. 28 eine Sonate in Es-dur für Orgel; dann sind zu nennen drei kleine Stücke für Orchester (op. 10), die beiden Stimmungsbilder für Orchester: Chanson de nuit und Chanson de matin (op. 15), die brillante Ouvertüre Froissart (op. 19), ein frisches farbenfrohes Bild aus den besten Tagen des alten Rittertums, und eine Serenade für Streichorchester (op. 20). Ganz eigenartig sind die Orchestervariationen über ein eigenes Thema (op. 36). Sie bilden eine Reihe musikalischer Portraits von Freunden des Komponisten, aus denen auch für den nicht Eingeweihten Elgars eminente Schilderungskraft mit grosser Deutlichkeit spricht. Die umfangreichste dieser Variationen, das Intermezzo Dorabella, ist, wie erwähnt sein möge, durch einen Serpentintanz angeregt, mit dem eine junge Dame den Komponisten im Arbeitszimmer überraschte. Die Kunst, mit der Elgar dem spröden Thema den verschiedenartigsten Ausdruck abzugewinnen wusste, ist staunenswert. Mit dem Thema selbst hat der Komponist aber ein Rätsel zu raten aufgegeben, denn es stellt den Kontrapunkt dar zu einer klassischen Melodie in langen Noten:
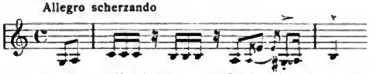


Einen kecken Griff ins Londoner Volksleben that er dann mit seinem op. 40, der Ouvertüre Cockaigne (In London town). Man könnte sie vielleicht ein Gegenstück zu dem römischen Karneval vòn Berlioz nennen, dessen Komponist allerdings den Vorteil hatte, einen echten Karneval zu schildern, während Elgar das Treiben der modernen Grossstadt in Tönen festzuhalten suchte. Dass die Sache bei Berlioz gemüt- und humorvoller verlaufen musste als bei Elgar, liegt auf der Hand, und wenn man von Berlioz behaupten konnte, er mische sich mitten unter das Volk, so könnte man von Elgar sagen, er bringe das Volk selbst aufs Podium. Cockaigne ist verblüffend realistisch, eben darum fehlt ihr vielleicht auch jener Humor, der über den Dingen steht und mit ihnen seinen Spott treibt.

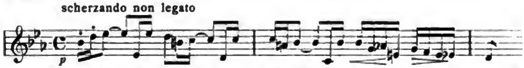
Hiermit soll nicht gesagt sein, dass die Ouvertüre des Humors entbehre. Es ist die Musik der Weltstadt, die wir da vernehmen, des ungeheuren Millionencentrums, der Stadt der Arbeit und des business. Die Londoner sind keine Phäaken, sie sind nicht bequem und zu behaglicher Würde angethan, eifrig vielmehr, thätig und selbstbewusst:



Elgar stellt uns in diesen Takten den echten, gediegenen Londoner vor, die nähere Bekanntschaft mit dem Mob erspart er uns. Auch zeigt er uns London nicht im Nebel; es ist ein Sommertag mit heissem Sonnenlicht, an dem er uns durch London führt. Zunächst lässt er uns einen Blick thun auf das Strassengewühl, in dem sich fröhlich die Leute drängen, des schönen Tags sich freuend:
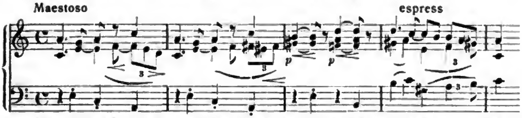


Dann lässt er uns die Bekanntschaft des Londoners machen (das oben angeführte Thema) — ein kurzer Seitenweg, und wir sind aus dem Gewühl in den Frieden eines Parks gelangt, an dem auch ein Liebespärchen Geschmack gefunden hat, dessen Zwiesprache wir nun belauschen können. Aber das hat bald ein Ende, denn eine Schar munterer Buben stürmt herbei:



und damit geht der Trubel los. Doch bald verfliegt der Schwarm, die beiden sind allein, da dringen von ferne ein paar Töne der Militärmusik herüber, und schon giebt's wieder ein Rennen und Jagen, alles, was Beine hat, kommt heran. Nun zieht die Musik vorbei, hinter ihr die liebe

Jugend . . . Bald wird's wieder stille, nur von weitem noch dringt ein Echo herüber, wir gehen weiter, und da dringt uns aus der Kirche ernster Orgelklang entgegen, „Er und sie“ bekommen fromme Gedanken, aber die Jugend hat nicht viel dafür übrig, sie pfeift fidel drauf los und liefert damit einen schönen Kontrapunkt zu dem Gesange der Orgel. Weiter führt uns der Weg, hinein in das tollste Gewühl vergnügter Menschen, die sich drängen, drücken und schieben, und da erwischen wir denn auch noch einmal die Militärmusik, die uns mächtig in die Ohren schmettert. Das schwellt dem Londoner die Brust, und stolz erhebt sich sein Motiv zu einem Jubelgesang . . . Ein kurzer Blick noch auf das Menschengewühl — und der Spaziergang ist zu Ende.

Dass Elgar hier nicht mit sanften Farben gemalt hat, kann man sich denken, es handelt sich ja hier auch nicht um ein Idyll, sondern um das Strassenleben der grössten Stadt der Welt. Die Kunst, mit der es geschildert wurde, ist ganz ausserordentlich, es steckt eine kolossale technische Gewandtheit in der Art, wie Elgar die Fülle von Einzelheiten zum einheitlichen Bilde zu gestalten wusste. Diesem für den, der London nicht kennt, immerhin mit mehr ernstem Behagen als übersprudelnder Laune entworfenen Tongemälde schickte Elgar in op. 39 zwei militärische Gegenstücke vorauf, nämlich die als Pomp and Circumstance bezeichneten Militärmärsche für grosses Orchester. Sie geben uns Scenen aus dem Soldatenleben ähnlich wie die Schubertschen, an deren Melodik man übrigens hier nicht denken darf, denn zu den Soldaten des Greater Britain gehören andere Weisen als zu den Marsjüngern, die Schubert kannte. Die Elgarschen Marschmelodieen wird man überhaupt nicht mehr los, wenn man sie einmal gehört hat, sie passen also grossartig zu den Truppen eines Landes, das gewohnt ist, sich überall festzusetzen und — was die Hauptsache ist — auch sitzen zu bleiben. Elgars letzte Schöpfung ist ein Gelegenheitswerk, die Musik zu einem eine alte irische Sage behandelnden Schauspiel Grania and Diarmid, deren Hauptteil ein ebenso einfacher wie ergreifender Trauermarsch darstellt, bei dem der Komponist den Lokalton wieder in bewundernswerter Weise getroffen hat:



Zu dem nächsten, was Elgar in seiner Vielseitigkeit uns schenkt, wird wohl seine Symphonie gehören und man darf gewiss gespannt sein, ob er uns auch da manches vom Inselreiche erzählen wird, dessen musikalischen Ausdruck man bei uns noch nicht vernommen hat.

ZWEI UNGEDRUCKTE BRIEFE VON ROBERT SCHUMANN

Mitgeteilt

Von Hermann Erler-Berlin

Die hier zur ersten Veröffentlichung kommenden Briefe des Meisters dürften, werfen sie auch keine neuen Streiflichter auf seine Persönlichkeit und sein Schaffen, allgemeineres Interesse erwecken. Der erste ist an G. A. Keferstein gerichtet, der zweite an Dr. H. Härtel. Dr. Gustav Adolph Keferstein, geb. den 13. Dez. 1801 in Papiermühle bei Weida, seines Zeichens Theolog, wirkte 1834 als Diakonus an der Garnisonkirche in Jena, später übersiedelte er als Pfarrer nach Wickerstedt bei Apolda. Er besass poetisches Talent, beschäftigte sich viel mit Musik und darf seiner ganzen Gesinnung nach, auch von dem Drange, neue Bahnen der Musik erschlossen zu sehen erfüllt, als ein echter Davidsbündler bezeichnet werden. Im Jahre 1834 hatte Keferstein unter dem Pseudonym K.Stein der Redaktion der im gleichen Jahre gegründeten „Neuen Zeitschrift für Musik" seine Absicht ausgedrückt, sich als Mitarbeiter zu beteiligen. Unterm 8. Juli 1834 schrieben ihm die Redaktoren: Ludwig Schunke, Robert Schumann, J. Knorr und Fr. Wieck und erbaten sich „die Einsendung des Manuskriptes durch Post. Sie möchten diese Zeilen in Freundschaft aufnehmen, wie sie in Hochachtung für Ihren dichtenden Kunstsinn geschrieben sind". Es entspann sich zwischen Schumann und Keferstein eine lebhafte Verbindung, die zu einer langjährigen Freundschaft führte und Keferstein die Auszeichnung der Widmung der „6 Lieder für 4stimmigen Männergesang," op. 33 eintrug. Keferstein wurde der Vertraute Schumanns in seinen Kämpfen um die geliebte Clara, ihm enthüllte der bei persönlicher Berührung so Schweigsame „sein Blumenangesicht", erschloss ihm die Lichtquelle seines Gemütes und liess ihn teilnehmen an den Freuden und Leiden seines Genius. Keferstein war es auch, der Schumann im Jahre 1840 die Wege zum Doktorhut wies, durch seine Hand liefen die Fäden der Verhandlungen. Er übergab das sich im Besitz der Universität in Jena befindende Original des von Schumanns Hand geschriebenen, der brieflichen Eingabe beigefügten Lebenslaufes. Keferstein beförderte das Schriftstück an den derzeitigen Dekan der Universität zu Jena, Geh. Hofrat Reinhold. Unterm 29. Februar 1840 bereits vermochte

Schumann seinen Dank für die erfolgreiche Bemühung auszusprechen, was mit folgenden Worten geschah: „so wäre denn alles da zu meiner Freude. Das Elogium ist so ehrenvoll, dass ich wohl Ihnen einen Theil meines Dankes dafür schulde. Es hat mich und meine Freunde auf das Innigste gefreut. Das erste war wie natürlich, dass ein Exemplar nach dem Norden geschickt wurde. zu meinem Mädchen, das wie ein Kind noch ist und springen wird vor Lust, eine Doctorbraut zu sein." Eine Anzahl von Briefen Schumanns an Keferstein hat J. W. v. Wasielewski in seinen Briefen zuerst veröffentlicht; sie finden sich in meinem Buche „Robert Schumanns Leben", nachgedruckt. Die Originale der Briefe liessen sich nicht ermitteln, da, wie mir die Erben Kefersteins mitteilten, die Handschriften s. Z. gestohlen worden sind. Um so erfreulicher, dass nun ein ungedruckter Brief an Keferstein nach dem Original hier, nach 57jähriger Verborgenheit, zum Abdruck gelangen kann.

Dresden den 26sten October 1845.

An Dr. G. A. Keferstein in Wickerstedt.

Vielen Dank für Ihre letzten Zeilen, die uns zeigen, dass auch Manches, was Sie bei uns gehört, freundlich an- und nachgeklungen. Möchten Ihnen dies die beiden Hefte noch lebhafter vor die Seele führen. Was mit dem Pedalflügel geleistet werden kann, was seine Cultivirung für Heilsames haben müsste für die Gegenwart wünschte ich wohl von einem gebildeten Kunstfreund erörtert. Einmal gibt es dem Componisten einen bedeutenden Zuwachs von Kraft und Fülle, eine Menge neuer Effecte an die Hand; sodann, da der Spieler das Pedal (die Sordini) zu nehmen verhindert ist, scheint er mir ein förderliches Mittel vor allem zur Erlangung eines klaren correcten Vortrags; endlich führt er nun selbst auf Bach, auf das Studium seiner Orgelcompositionen, da wir doch nicht alle Orgeln haben können. Dieser dreifache Nutzen wäre wohl einer weiteren Erörterung werth; mein Name mag dabei verschwiegen bleiben, wenn nur die Sache nützt und Früchte trägt.

Auch die Fugen meiner Klara lege ich bei; ich gestehe, ich liebe sie sehr; ihnen, wie auch meinen Pedalflügelstücken sind in letzter Zeit anhaltende und strenge Studien vorangegangen, möchten Sie in beiden Heften einen Fortschritt unseres künstlerischen Strebens erkennen.

Manches, was meine Seele in der jüngsten Zeit bewegt hat, finden Sie in den Studien angedeutet; drum sag ich heute nichts mehr, zumal mich vieles Schreiben immer noch affizirt.

Drum meinen herzlichsten Gruss noch, ein gleicher von meiner Frau, mit der Bitte uns Ihre Theilnahme auch fernerhin zu bewahren.

Ihr freundschaftlich ergebener

Robert Schumann.

Die zwei für den Pedalflügel geschriebenen Werke erschienen im Druck als: op. 56 Studien und op. 58 Skizzen. Schumann versprach sich einen besonderen Erfolg von dieser Kompositionsgattung; er glaubte, dass die

Idee mit der Zeit einen neuen Schwung in die Klaviermusik bringen könnte, da sich wundervolle Effekte damit machen liessen. Die im Brief genannten Fugen seiner Clara bilden deren op. 16: 3 Präludien und Fugen für Pianoforte.

Ich lasse nun den Brief an Dr. H. Härtel, früheren Mitbesitzer der Weltfirma Breitkopf & Härtel in Leipzig, folgen.

Verehrter Herr Doctor,

Ihre letzte Sendung hat mir viel Freude gemacht. Um so mehr leid thut es mir, in einem Punct nicht mit Ihnen übereinstimmen zu können, nämlich den des Eindrucks des Manfredtextes. Die Musik würde ohne Kenntniss des Zusammenhanges mit dem Gedicht Jedem ein Räthsel bleiben, zumal die dramatische Bearbeitung, wie ich sie für die bühnliche Aufführung unternommen, vielfach vom Original abweicht, so dass Jemandem, der die erste beste der vorhandenen Uebersetzungen zur Erläuterung der Musik hernähme, der Gang des Ganzen doch nicht klar würde. Und dann vermehrte der Eindruck des Textes den Kaufpreis des Clavierauszuges doch nur um ein Geringes. Der Text giebt im Ganzen etwa 1000 Verszeilen, was, 100 Zeilen auf die (gespaltene) Platte gerechnet, gegen 10 Platten füllen würde, den Preis für das Exemplar also um etwa höchstens 20 Ngr. vertheuern. Dafür erhält der Käufer aber auch etwas Vollständiges, im andern Fall aber nur Stückwerk. Zur bessern Vergleichung lege ich Ihnen übrigens das Manuscript des Textes, wie den Clavierauszug bei, die beide ich mir aber vor Beginn des Stiches noch einmal zurückerbitten müsste, da beide noch nicht ganz druckfertig.

Noch lege ich bei das 4händige Arrangement der Ouverture, das Sie wohl schnell in Angriff nehmen lassen und von dem Sie mir später eine Revision zuschicken wollen. Desgleichen die letzte Correctur des 2händigen Arrangements.

Würden Sie wohl auch die Gefälligkeit haben, mir statt der Blaseinstrumente des einen Exemplars der Ouverture noch ein Exemplar des Streichquartetts einzutauschen? Und diesem vielleicht noch ein Exemplar der neuen Ausgabe des Jugendliederalbum beilegen, von der ich übrigens hoffe, dass sie sich Ihnen lohnen wird. Sie sieht gar freundlich aus, wie ich denn nicht unterlassen kann, Ihnen für die treffliche Ausstattung Ihrer Verlagsartikel, wie sie Eleganz und Correctheit verbindet, mein Compliment zu machen.

Mit den besten Empfehlungen und der Bitte um Ihr ferneres Wohlwollen

Ihr

ergebener

Düsseldorf, R. Schumann.

d. 30. Oct. 52.

Der Bitte Schumanns um Vordruck des vollständigen Textes wurde seitens der Verlagshandlung bereitwilligst entsprochen. Das erwähnte Jugendliederalbum trägt die Werkzahl 79.

Die Gattin des Meisters füllt die letzte Seite des Briefes durch eine Nachschrift aus. Sie bittet um Entschuldigung, wenn sie sich noch auf die letzte Seite drängt, sie muss aber doch sagen, wie sehr Dr. Härtel sie durch seinen lieben Brief erfreut habe — doppelt hoch muss sie dies ihm anrechnen, als sie weiss, wie voll Geschäfte er den Kopf hat. Es war gar freundlich von

ihm, dass er ihr Nachricht von lieben Freunden gab, der sie lange sehnsüchtig geharrt; nur von ihm und seiner lieben Frau hat er ihr am wenigsten gesagt, ob Alles wohl bei ihnen? Ob sie noch alle Wochen ihr Kränzchen wieder halten; doch soll er ja nicht glauben, dass sie so unbescheiden sei, von ihm auf ihre Fragen gleich wieder Antwort zu verlangen! nein, er habe nur von anderen Freunden berichtet, mögen diese nun von ihm berichten! — Ihr guter Mann ist leider noch immer nicht ganz hergestellt — solch Nervenleiden ist gar langwierig, und recht mit Geduld muss sich ihr armer Mann waffnen! Doch, sie hofft zu Gott, er solle ihm bald seine alte Kraft wieder verleihen! ... Seine Sendung an ihren Mann hat auch ihr grosse Freude verursacht — gesprungen ist sie vor Entzücken über die Partitur ihrer geliebten Manfred Ouverture. Leider gehe nur noch ein kurzer Gruss hierher, so sei es wie immer der herzlichste. —

Den Beschluss dieser Mitteilungen mache der Auszug eines vom Schwiegervater Schumanns: Friedrich Wieck an Franz Brendel, den nunmehrigen Redakteur und Eigentümer der Neuen Zeitschrift für Musik, gerichteten Briefes vom 13. September 1850. Es handelt sich um das dramatische Schmerzenskind des Meisters „Genoveva". Diese Oper hatte am 25. Juni 1850 am Leipziger Stadttheater ihre erstmalige Aufführung erlebt, am 28. und 30. Juni waren die Wiederholungen gefolgt, dann wurde sie vom Repertoire abgesetzt. Brendel, der begeisterte Partisan Wagners und Liszts, hatte gegen das Werk seines Freundes Stellung genommen. Die Frage, ob das Persönliche oder Sachliche überwiegen solle, entschied er für das letztere, auf die Gefahr hin, das erstere zum Opfer zu bringen. Schumann selbst benahm sich der Wendung des von ihm gegründeten und wertgehaltenen Blattes gegenüber tadellos, ohne jedoch von der Richtigkeit des Brendelschen Urteils überzeugt zu sein. Für ihn war jeder Takt der Partitur dramatisch, wie er wiederholt geäussert hat. Fr. Wieck schreibt nun: „Ueber Schumann haben Sie ganz recht. Aber Schumann hat nicht recht über seine Oper. So wie in Leipzig wird sie nirgend gegeben werden. Sie wird überhaupt gar nicht gegeben werden, sondern ad acta gelegt. Wer eine Oper schreibt, wo die Sänger nichts drin sollen als Visibel für übrigens gute Musik und auf jeder Seite beweist, dass er vom Gesang nichts versteht und auch nichts lernen will, schreibt nicht fürs Publikum — nur für einige Dörflerianer. Das beweisen wieder seine Duetten für Sopran und Tenor und die Lind-lieder. Gott! er wird ja immer ungeschickter für den Sologesang. Nun aber Dörfel? der geht am Ende nach Düsseldorf als Schuputzer? Solche Freunde bereiten den Untergang Schumanns —."

Nun der Streit um die gänzlich undramatische „Genoveva" ist längst entschieden, und die Zeit hat in diesem Sinne dem verbissenen Wieck recht gegeben. Aber wer wird heutzutage ihm beistimmen, Schumann habe nicht ver-

standen, für den Sänger zu schreiben! Was wird nicht seitens moderner Komponisten — nomina sunt odiosa — vom Sänger verlangt, viele sogenannter Gesänge oder Lieder gleichen doch reinen Treffstudien. O, Meister Raro, wie würden sich deine Ohren gesträubt haben gegenüber diesen seltsamen Intervallfolgen. Mit erwähntem Dörfel ist Alfred Dörffel, ehemals Stadtbibliothekar in Leipzig, gemeint. Er war ein guter Musiker und ein literarisch gebildeter Mann, dem wir auch einen Katalog der Schumannschen Werke verdanken. Feuer und Flamme für den von ihm hoch verehrten Meister, fand er keine Gnade vor den Augen Wiecks, der nun einmal es seinem Schwiegersohn (und damit auch dessen Freunden) nicht vergessen konnte, dass wider seinen Willen Clara die Frau Roberts geworden war.



LOKALPATRIOTISMUS UND KRITIK

Von S. D. Gallwitz-Bremen

Früher noch als sonst ist in dieser Saison in Berlin die Hochflut der Konzerte hereingebrochen. In den ersten Oktoberwochen bereits, wo in andern Jahren nur vereinzelte Vorläufer sich hören liessen, zählten die musikalischen Veranstaltungen nach Dutzenden, und man folgert daraus mit Recht, dass die Durchschnittsziffer 1000, auf welche sie es bisher pro Winter gebracht haben, in dieser Saison beträchtlich überholt werden wird. Wenn die verfügbaren Konzertsäle nicht eine Grenze ziehen — an Konzertgebern ist embarras de richesse.

Man würde fehl gehen, wollte man aus der eben genannten hohen Ziffer heraus den Schluss ziehen, dass unser öffentliches musikalisches Leben gegenwärtig in einer Blütezeit stehe, denn Hand in Hand mit dieser florierenden Musikproduktion geht die Thatsache, dass künstlerische Leistungen auf diesem Gebiet trotz des Massenangebotes durchaus nicht billiger, nicht leichter erhältlich geworden sind. Im Gegenteil, will man positiver Werte sicher sein, so sind es immer wieder dieselben bekannten Namen — ein Dutzend vielleicht — die dafür Gewähr bieten. In den grossen Tagesblättern sind von berufener Seite aus ernste Worte laut geworden, Auslassungen darüber, dass die Zustände im Konzertwesen heutzutage verschrobene und ungesunde sind, indem fünf Sechstel alles dessen, was sich der öffentlichen Beurteilung vom Podium herab aussetzt, mit Kunst absolut nichts zu thun habe. Scharen junger Leute beiderlei Geschlechts ziehen allwinterlich unter falschen Voraussetzungen und erfüllt von irre geleiteten Meinungen nach Berlin, um sich dort hören zu lassen. Die Zeiten, da das Gros derselben — die Unwertigen — dem Kritiker willkommenes Material bot, um daraus boshaft amüsante Kunstreferate zu schmieden, sind vorüber. Man witzelt heute nicht mehr über die Kunstproleten, man sieht die gefährliche, die tragische Seite von der Sache, und man möchte helfen, möchte hemmen. Aber wie?

Eine grosse Anzahl der Herren von der Berliner Kritik ist der Meinung, dass ein Ignorieren der wertlosen Konzerte, resp. ihrer Veranstalter, den Massenandrang verringern würde, und sie handeln in corpore

danach. Es erscheint sicherlich aus mehr als einem Grunde gewiesen, dass man Leistungen, die unter dem Niveau des Zulässigen stehen, einer ernsthaften Besprechung für unwert hält, ich glaube aber nicht, dass die Eventualität des Nichtbesprochenwerdens dem zudrängenden Kunstproletariat als wirksame Warnungstafel dienen wird. Warum? Weil keiner der jungen Konzertaspiranten im Ernst mit der Thatsache rechnet, dass er für die schonungslose Öffentlichkeit, die durch Berlin repräsentiert wird, unreif sei. Man macht sich vorher vielleicht mit dem Gedanken vertraut, dass man von dieser oder jener Seite „verrissen" werden kann. Aber so kalkuliert man weiter, wenn auch wirklich die Hälfte der Kritiken kein gutes Haar an einem lässt — Berlin hat ja glücklicher Weise viele Zeitungen — die andere Hälfte wird schon gerecht, was so viel heisst als günstig urteilen. Wenn also nach dem neuen Kurs die missgünstigen Kritiker lieber mit stummer als mit lauter Verachtung vorgehen wollen — um so besser.

Dass alle die jungen, den Namen Künstler oder Künstlerin ambitionierenden Musikbeflissenen an ein Konzert in Berlin übertriebene Hoffnungen für ihr Vorwärtskommen knüpfen, ist kein Wunder: ist doch in der That ein erfolgreiches Auftreten an dieser Stelle die Thür zur Carriere. Auch dass die Agenten alles thun, um optimistische Anfänger in ihren Erwartungen zu bestärken und zaghaften Mut einzuflössen, ist von ihrem Standpunkt aus verständlich. Der Agent ist Händler und Kunst und Künstler für ihn eine Ware, die Prozente abwirft.

Man fragt sich nur: wie kommt so ein junges künstlerisch unreifes Menschenkind zu der Ansicht, dass seine Darbietung vor jenem strengsten und unparteiischsten Tribunal in Berlin bestehen könne? Es sind verschiedene Faktoren, auf welche sich die Verantwortung dafür verteilt. Hier soll nur von einem derselben, einem Hauptfaktor in meinen Augen, die Rede sein, das ist die vox populi, die öffentliche Meinung der Heimat, aus welcher heraus die Betreffenden zunächst ihr Selbstbewusstsein zu beziehen pflegen.

Man veranschauliche sich einmal den Gang in die Öffentlichkeit, wie ihn die „jungen Talente" einschlagen. Ein Teil derselben, vor allem die, welche in Berlin studiert haben, beschliessen gern diese Zeit mit einem Konzert daselbst, um — Gedrucktes ist und bleibt für viele der sicherste Besitz — ein paar Kritiken als eine Art von Abgangszeugnis mit sich fortnehmen zu können. Ungleich zahlreicher aber sind diejenigen vertreten, die von der Provinz aus nach Berlin kommen, nachdem sie sich hier und da, vor allem aber in ihrer Vaterstadt, sozusagen „eingesungen" haben. Die letztere ist ein Boden, auf welchem gerade solchen Talentchen, die sich auf Schrittweite vom Dilettantismus entfernt haben, Erfolge erblühen. Haben diese aber erst in der Heimat ausprobiert, wie süss es ist, den

Lorbeer zu pflücken, so ist auch der Weg nach Berlin schnell gefunden. Dort giebt es dann gewöhnlich eine gründliche Niederlage, von welcher die jungen untauglichen Kunststreiter je nach Veranlagung verbittert oder verschüchtert zurückkehren. Wer übersieht alle die Trübsal, die Hoffnungslosigkeit, die aus diesen alltäglichen Thatsachen entspringt!

Soll man auf das provinziale Publikum schelten und es dafür verantwortlich machen, dass es den Kindern seiner Stadt ein besonders warmes Interesse entgegenbringt, ihnen mit besonders wohlgeneigtem Ohr zuhört? O nein. Aus der natürlichen Freude an der begrenzten Heimat heraus, aus dem Wunsch, dieselbe in allen Punkten als sehr leistungsfähig anzuerkennen, entspringt eine Voreingenommenheit allem gegenüber, was hier erwächst, die, so lange sie nicht Kompetenz des Urteils für sich beansprucht, ein liebenswürdiger Zug ist. Man pflegt denselben mit dem Ausdruck Lokalpatriotismus zu bezeichnen. Er ist an sich betrachtet eine Bürgertugend. Anders aber liegt die Sache, wenn er in das fachmännische Urteil eindringt. Da degeneriert er schnell zur künstlerischen Gewissenlosigkeit und zu einer Kunstgefahr, die deshalb nicht geringer ist, weil sie nicht immer leicht zu erkennen, und weil die schädlichen Wirkungen ihr nicht unmittelbar auf dem Fusse folgen. — Hier ein paar typische Züge des Begriffes „Lokalpatriotismus". Er citiert mit Vorliebe die alte Spruchweisheit, dass der Prophet nichts in seinem Vaterlande gilt, und knüpft daran die Mahnung, diese Gefahr als solche zu erkennen und sich thunlichst fern von ihr zu halten. Unsere alten Volkssprüche in Ehren, aber dieser gerade ist einer derjenigen, aus dem sich mit einigem guten Willen eine arge Verkehrtheit herausdestillieren lässt. Es ist freilich eine Thatsache, dass ein „Prophet" in dem Masse nicht erkannt wird — und zwar nicht nur von seinen Mitbürgern, sondern von seinen Zeitgenossen überhaupt — als er ihnen und ihrer Anschauung vorauseilt. Das ist die Tragik des Genius, die wie alles Grosse, selten in Erscheinung tritt. Im allgemeinen aber ist in der Gegenwart und zwar gerade auf dem Gebiete der Kunst, ein Hang zum Personenkultus gross geworden, der in seiner Sucht nach neuer Nahrung weit eher den Gegenstand desselben vergrössert als verkleinert. Aber wie gesagt, der Lokalpatriotismus ist anderer Meinung, und aus Überängstlichkeit in diesem Punkt lässt er Propheten erstehen, die im Gegensatz zu denen des Sprichwortes nur auf dem heimischen Boden Gültigkeit haben. Es sind oft recht unzuverlässige künstlerische Steckbriefe, die er den Kindern seiner Stadt, als Pass für die Fahrt in die Welt ausstellt. „Unsere vortreffliche einheimische Gesangskünstlerin", „unser Meisterspieler . . ." u. s. f. Schon Richard Wagner hat über die beliebte Anwendung des pronomen possessivum in diesem Zusammenhang, diese Lokalisierung der Berühmtheit, seinerzeit seinen treffsicheren Spott aus-

gegossen. — Ein weiteres Symptom ist das Misstrauen, im gesteigerten Falle die Widerwilligkeit, die sich bei allem Enthusiasmus für die heimische Kunstproduktion gegen importierte Darbietungen auf diesem Gebiete zeigt. Der Lokalpatriotismus zeigt sich von allgemein anerkannten grossen Künstlern fast immer enttäuscht; er findet gern, dass dieselben stark überschätzt werden und äusserst sich rückhaltlos in diesem Sinne. Nie aber geschieht das ohne den Nachsatz, dass „wir bei uns" eben sehr verwöhnt sind. Denn als verwöhnt empfindet sich der Lokalpatriotismus immer, und wenn er in Krähwinkel zu Hause ist.

Für einen einschlägigen Forscher durfte es eine nicht uninteressante Untersuchung sein zu ergründen, ob der Lokalpatriotismus immer wieder in akuter Weise das Ohr beeinflusst oder ob durch das Gesetz der Akkomodation, d. i. der Anpassung an bestehende Verhältnisse, das von ihm ergriffene Individuum schliesslich auf doppelte Weise hören lernt, je nachdem es Einheimische oder Fremde vor sich hat. Nicht immer zeigt er seine typischen Symptome in der eben geschilderten hohen Potenz, aber auch ein geringes Mass davon, dem fachmännischen Urteil beigefügt, lässt dessen Wert und Wirkung illusorisch oder schädlich werden. — Dass hier eine Gefahr liegt, sollte jeder eingesessene Berufskritiker den Mut haben sich einzugestehen. Dieselbe basiert auf dem weltklugen Worte Friedrich Hebbels, das derselbe als sarkastischen Rat allen denen sagt, die es in ihrer Wirksamkeit schnell zu etwas bringen wollen: „Wenn du in eine fremde Stadt kommst, so stelle deine Uhr nach der des Rathauses und nicht nach der Sonne!"

Für die konzertierende Jugend ist es ohne Frage zunächst sehr wohlthuend, es in der heimatlichen Zeitung schwarz auf weiss zu lesen, dass man zum mindesten nicht schlechter ist, als die bekannten Künstler, von denen in den grossen Blättern und Fachzeitungen die Rede ist. Als nächste auch noch als sehr angenehm empfundene Folge, die aber ihre Freuden mit Wucherzinsen zurückfordert, stellt sich naturgemäss bei ihnen eine starke Verkennung und Überschätzung der eigenen Leistungsfähigkeit ein. Auf diesem Punkte angelangt, bedarf es für die jungen Kunstjünger und -jüngerinnen nur noch eines leisen Anstosses von irgend einer Seite her — und das Konzert in Berlin tritt in Erscheinung.

Dies die Vorgeschichte des grössten Teiles der Anfängerkonzerte, die alljährlich in der Reichshauptstadt in die Höhe schiessen. So wuchert dort auf den Podien der Dilletantismus, die Unfertigkeit und Unfähigkeit und nimmt dem wirklichen Talente Luft und Licht. Wo immer der Lokalpatriotismus in die provinziale Kritik eingedrungen ist und sich dort breit macht, da ist er mitschuldig an den gegenwärtigen ungesunden Verhältnissen im Konzertleben. Der Spruch, dass das ausgesprochene Wort unaufhaltsam

seinen Weg zu Schaden oder Nutzen nimmt, hat für die Urteile der Kritik seine besonders scharfe Bedeutung. Die letztere kann ihr Amt — auch um des eben behandelten Punktes willen — garnicht ernst und wichtig genug nehmen. Wichtig, wohlverstanden, nicht mit jener lächerlichen Arroganz, die allezeit auf dem Kothurn einher stolziert und ein Gesicht dazu macht, als hätte sie Tod und Leben zu verschenken, sondern in dem Sinne von Durchdrungensein von einem Verantwortlichkeitsgefühl für das, was man sagt. Aufrichtig und ausschliesslich der Kunst dienen wollen, das ist der Weg, der einzig Sicherheit dafür gewährt, dass man Künstlern und Nichtkünstlern gerecht wird in der öffentlichen Beurteilung, dass man fördert und sichtet und dadurch Werte schafft. Auf diese Art gehandhabt ist die Kunstkritik ein hoher und vornehmer Beruf. Es heisst in Bezug auf sie:

Der eine fragt: was kommt danach?
Der andre fragt nur: ist es recht?
Und also unterscheidet sich
Der Freie von dem Knecht.



MAGISTER CARL GOTTLIEB HERING

zu seinem 50. Todestag
4. Januar 1853

Von Dr. Richard Hering-Dresden

Der Komponist des weltberühmten Weihnachtsliedes: „Morgen, Kinder wird's was geben" ... Magister Hering — von 1797 bis 1811 Konrektor zu Oschatz, dann Ordinarius an der Stadtschule und Musiklehrer am Lehrerseminar zu Zittau i. S. — hat als Begründer der Musikdidaktik u. a. in einem, von Louis Köhler in der New-Yorker Musik-Zeitung (21. Jahrg. No. 52 vom 28. Dez. 1878) veröffentlichten Aufsatz: „Zeitgenössische Klavierspieler Haydns und Mozarts" eine sachliche Würdigung erfahren, in der es u. a. heisst: „Als eine besondere Erscheinung auf dem pädagogischen Klaviergebiete markiert sich Carl Gottlieb Hering. Derselbe besuchte die Fürstenschule St. Afra zu Meissen und studierte dann in Leipzig Theologie und Pädagogik; hier wurde er Schüler des grossen Schicht, des Kantors in der Thomasschule. Er war der erste, welcher den gemeinsamen Klavierunterricht mehrerer Schüler von ungleicher Fertigkeit bewerkstelligte; seine tüchtige musikalische und wissenschaftliche Vorbildung machte ihn für die Ausführung einer solchen Idee, welche später in allen Musikschulen und Konservatorien zum Prinzip erhoben wurde, besonders geeignet; auch arbeitete er ca. 20 Jahre lang an einer „Klavierschule", welcher ebenfalls jene Idee zu Grunde lag die mit der Zeit mehr und mehr Anklang, und zunächst besonders in Logier (1777 bis 1846) einen begabten Apostel fand ..." Wennschon diese „Klavierschule" (1804) und „Instruktive Variationen" (1796) Mitte vorigen Jahrhunderts in Zehntausenden von Exemplaren „über ganz Europa verbreitet" waren (s. Tonkünstlerlexikon von Frank), wie auch Herings „Singschule" „Generalbassschule", „Präludierschule" „Pedalschule", „Violinschule" u. s. w., so würden vielleicht alle seine zahlreichen Werke, unter denen sich wahre Muster in Erfindung und Formvollendung befinden, z. B. 6-, 5-, 4- und 3stimmige Kanons schon vergessen sein, wenn Magister Hering sich nicht in seinen zu wahren Volksliedern gewordenen Kinderliedern: Weihnachtsfreude „Morgen, Kinder, wird's was geben" ...; Der Wachtelschlag „Horch wie schallt's dorten so lieblich hervor" ...; Das Grossvaterlied „Als der Grossvater die Grossmutter nahm" ... und Steckenpferdliedchen „Hopp, hopp, hopp, Pferdchen lauf Galopp!" ein bleibendes Denkmal errichtet hätte.

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

81. **Eugène de Solenière:** Notules et impressions musicales. **Verlag: Sevin & Rey, Paris. 1902.**

82. **Alfredo Untersteiner:** Storia della musica. **2. Auflage. Verlag: Ulrico Hoepli, Mailand.**

81. Der Verfasser, ein echter Vertreter der französischen „Moderne", plaudert wie im Salon inmitten schöner, geistreicher Frauen über alles Mögliche: Musikalischen Idealismus und Realismus, den Komponisten, die Vertonung des „Ich liebe dich!", Chopin, deutsche Tonkunst, Godard, Lacombe u. s. w. Dabei fesselt er vom ersten bis zum letzten Kapitel, denn der Leser findet auf jeder der 162 Seiten entweder neue Gedanken oder bekannte in eigenartiger Form. In Braunschweig unter Leitung von Direktor A. Apel studierte er jahrelang nicht nur deutsche Musik, sondern auch unsere Sprache und Literatur: auf beiden Gebieten besitzt er ganz aussergewöhnliche Kenntnisse. Schopenhauers und Nietzsches Spuren finden sich überall, den grossen Meistern Bach, Beethoven und Wagner zollt der Verfasser rückhaltlose Bewunderung. Dabei besitzt er den Mut einer eigenen Meinung, selbst wenn dieselbe den schroffsten Gegensatz zu dem allgemeinen Urteil bildet. So erklärt er z. B. den „Ring des Nibelungen" (S. 47) für keusch und nennt den Leipziger Thomaskantor mit Vincent d'Indy einen unsterblichen Gletscher. Als geschickter Advokat erschüttert er vielleicht bei manchem die Ansicht über den Bayreuther Meister, die hohe Bewertung von César Franck erfährt dagegen sicherlich lebhaften Widerspruch. Angenehm berührt das neidlose Zugeständnis unserer Überlegenheit auf dem Gebiete der Tonkunst. Die deutsche Musik, behauptet er, konzentriere sich im Liede, das keine engen politischen Grenzen kenne und das humanistische Zukunftsideal wiederspiegele. Es stelle die normale Synthese des germanischen Kleinbürgers dar, der in seinem ruhigen, glücklichen Leben wohl allgemeinen Ehrgeiz, aber wenig persönliche Initiative besitzt. Während die italienische Musik in Serenaden unter den Fenstern der Geliebten sang, und die französische Oper die Reichen unterhielt, schuf Beethoven unsterbliche Werke, auf denen Schumann und Weber weiter bauten und die Wagner in herrlicher Weise krönte. Da die Musik unwiderstehlich wie mit einem unsichtbaren Bande gleichgestimmte Seelen umschliesst, so erklärt sich leicht der grosse Erfolg. Der zuerst genannte Meister, ein moderner Prometheus, war Philosoph und gleichzeitig Prophet (Schlusschor der 9. Simphonie), der letzte ein sozialer Künstler, der seine Tonsprache als neue Religion des Mitleids ansah, aus der jeder Erfrischung für Geist und Moral schöpfen konnte und sollte. Der Macht des Gedankens kann man auf die Dauer weniger widerstehen als materiellen Mitteln: so sieht das Volk hier den neuen Horizont, auf den Christus mit den Worten hinweist: „Liebet euch unter einander!", der sich in das eine Wort zusammenfassen lässt: „Erlösen!" Von Chopin sagt de Solenière, dass sich die drei Faktoren Vaterland, Liebe, Leiden bei ihm stets vermischen, dass er deshalb von solchen verehrt werde, die lieben, dulden und sich beklagen. Das Kapitel über „Wort, Geste und Note" wächst zu einem Panegyrikus auf den Tanz aus. Ich vermute,

die schönen Augen der Vertreterin dieser Kunst (Mlle. Léa Piron von der grossen Oper), der das Buch gewidmet ist und deren Bild beigefügt ist, haben diese jugendliche Begeisterung wesentlich geschürt. Allerdings scheint die Dame die Huldigung zu verdienen, denn ihre beigefügten Zeichnungen, deren Zweck ich nicht einsehe, entsprechen hohen Anforderungen. Mehr als je sind augenblicklich in Frankreich die Maler von der Dicht- und Tonkunst beeinflusst: so erklärt sich die geistige Verwandtschaft. Für die allgemeine Neigung zur englischen und nordischen Allegorie spricht das Blatt mit einem Paar Schuhe. Der Leser kann sich dabei alles — oder gar nichts denken. Aus dem letzten Kapitel ersehen wir, wie schlecht es um die musikalische Presse bei den westlichen Nachbarn bestellt ist. Das verdienstliche Werk, das neue Verbindungen zwischen Franzosen und Deutschen anzuknüpfen vermag, erinnert inhaltlich an Léon Pillaut („Instruments et Musiciens"). Wie diesem Alphonse Daudet eine glänzende Vorrede schrieb, so gab unserm Verfasser, dessen Bild am Schluss beigefügt ist, Willy (Pseudonym für den bekannten Pariser Kritiker und Mitarbeiter des „Echo" Henry Gauthier-Villars) ein freundliches Geleitwort. Weniger als mit dem Inhalt bin ich mit der Form einverstanden. Dieser blumenreiche, gesuchte Stil, die geistreiche Nachlässigkeit, Verachtung der Regeln ist allerdings modern, der Verfasser kann sich auf Paul Bourget und viele andere namhafte Schriftsteller berufen. Der deutsche Leser muss sich erst mit den Umschreibungen befreunden und viele Vokabeln aufschlagen, selbst wenn er die französischen Klassiker ohne Hilfsmittel versteht. Die Sätze gleichen unserm Jugendstil mit den üppig gewundenen Ranken des Alpenveilchens. Sind aber die Schwierigkeiten eines Kapitels überwunden, so gestaltet sich die Lektüre immer angenehmer. In der deutschen Widmung („Auf eine Tänzerin" von Uhland) finden sich mehrere, leicht zu verbessernde Druckfehler, im französischen Texte ausserdem auf Seite 121, 137, 139 und 156. In der Strophe aus „Wilhelm Meisters Lehrjahren" spricht der Harfner (S. 29) nicht von schaudervollen, sondern von kummervollen Nächten.

82. Dies Werk empfiehlt sich aus verschiedenen Gründen. Es enthält wie eine für höhere Töchterschulen geschriebene Literaturgeschichte in gedrängter Kürze den gesamten Stoff aller Zweige der Musik von den alten Griechen bis auf die Gegenwart. Die Knappheit war durch die dura necessitas der in Italien weitverbreiteten Manuali Hoepli geboten. Der Regel „divide et impera!" gemäss teilte der Verfasser den überreichen Stoff in 23 Kapitel, machte sich ihn dadurch leicht dienstbar und erreichte grössere Übersichtlichkeit. In den abgeschlossenen Bildern giebt er, die beiden letzten abgerechnet, nicht nur Namen und Zahlen, sondern eine fortlaufende gefällige Darstellung mit flüssigem, klarem Satzbau. Überall waltet strenge Objektivität, die Abschnitte über unsere grossen Meister atmen wohlthuende Wärme, die sich bei Bach und Mozart bis zur Begeisterung steigert. Dies ist erklärlich, denn der Name des Verfassers deutet auf deutschen Ursprung, ausserdem schöpft er vorzugsweise aus unsern Quellen. Mögen die Romanen in manchen Zweigen der Wissenschaft oder Kunst die Germanen übertreffen, in der Geschichtsforschung und -schreibung blieben sie stets weit hinter ihnen zurück. Nach dem Vorbilde mancher Schulbücher findet sich am Schluss jedes Abschnitts der bis 1891 reichende Quellennachweis, am Ende des Werkes ein alphabetisches Register, das die Brauchbarkeit erhöht. Über einzelne Urteile lässt sich als Geschmackssache natürlich streiten. So wird sicher kaum ein Deutscher unterschreiben, dass Verdis italienischer Charakter von Wagner nicht beeinflusst sei, dass er in mancher Beziehung über unserm Opernreformator stehe und dass „Othello" bezw. „Falstaff" bald die Volkstümlichkeit von „Rigoletto" und „Troubadour" erlangen würden (S. 267). Die allgemeinen Vorzüge werden leider durch die mangelnde Gewissenhaftigkeit im Kleinen erheblich gemindert. Dahin gehören einzelne schiefe Sätze z. B. (S. 2) „Che il canto precedette la musica istrumen-

tale è cosa facilmente ammissibile, ma altresì che questa non tardò a nascere e ad imitare il canto, per quanto l'imperfezione dei primi istrumenti lo permettevano." Das letzte Zeitwort muss in der Einzahl stehen! Die Behauptung (S. 271) „Fr. Schubert, nato da un modesto maestro di scuola u. s. w." verstösst gegen ein physiologisches Gesetz, das bei unserem Meister keine Ausnahme machte. Bis jetzt werden die Kinder immer noch von Frauen, nicht von Männern geboren, und Schubert war doch kein Homunculus. Unter den Mäcenaten Beethovens darf man Erzherzog Rudolf nicht vergessen, er ist mindestens ebenso wichtig als Lichnowski und v. Swieten. L. Spohr (S. 251) wurde nicht in Seesen, sondern in Braunschweig geboren. Hinsichtlich der Formenlehre herrscht die bekannte italienische Freiheit und Sorglosigkeit. So wird die Mehrzahl der Endung „io" z. B. in principio oder studio auf gleiche Art gebildet: principii (S. 94, 267), principi (110), principi (118, 220, 231), die Monate sind bald gross, bald klein geschrieben u. s. w. Nach dieser Seite liesse sich bei grösserem Raum das Sündenregister noch bedeutend vermehren; schlimmer ist aber noch dasjenige des Korrektors. Druckfehler finden sich besonders in den Quellennachweisen wie Sand am Meere, von den Komponisten sind z. B. immer falsch geschrieben: Mendelssohn, Humperdinck, Scharwenka, Rimsky-Korsakoff, Sandberger, Wieniawski und Ysaye. Auf Wunsch stelle ich dem Verlag gern mindestens 100 weitere zur Verfügung, empfehle trotzdem das Buch allen Konservatoristen und Musikfreunden, die sich mit Dantes schöner Sprache etwas genauer beschäftigen. Schon nach oberflächlicher Bewältigung der Formenlehre können sie mit der Lektüre beginnen: sie schlagen dann zwei Fliegen mit einer Klappe, lernen die Sache und üben sich in dem Idiom.

Ernst Stier.

MUSIKALIEN

83. **G. Morphy:** Les Luthistes espagnols du XVIe Siècle. Mit 5 Tafeln und einem Vorwort von F. A. Gevaert. Französischer Text revidiert von Charles Malherbe. Deutsche Übersetzung von Hugo Riemann. 2 Bände. Leipzig, 1902, Breitkopf & Härtel.
84. **Max Gulbins:** op. 4, 18 und 19. Sonaten (No. 1 in c-moll, No. 2 in f-moll, No. 3 in B-dur) für Orgel. op. 16. Sechsunddreissig Choralvorspiele, op. 17 Zwei Stücke für Orgel. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
85. **Max Reger:** op. 61. Leicht ausführbare Kompositionen zum gottesdienstlichen Gebrauche. Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig.
86. **Otto Barblan:** op. 10. Chaconne über B-A-C-H für Orgel. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
87. **Carl Prohaska:** op. 4. Quartett in G-dur für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Verlag: Schlesinger (Rob. Lienau), Berlin.
88. **Carl Nielsen:** Streichquartette op. 5 f-moll, op. 13 g-moll, op. 14 Es-dur. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen und Leipzig.
89. **Max Reger:** op. 41 Dritte Sonate für Violine und Pianoforte; op. 42 Vier Sonaten für Violine allein; op. 50 Zwei Romanzen für Violine mit kleinem Orchester; op. 54 Zwei Streichquartette. Verlag: Jos. Aibl, München.
90. **Fritz Fuhrmeister:** op. 6 Gavotte und Tarantelle für Klavier, Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott. Verlag: Carl Giessel jun., Bayreuth.
91. **Richard Franck:** op. 14 Sonate für Pianoforte und Violine; op. 25 Serenade für Violine mit Orchester oder Pianoforte; op. 32 Trio (No. 2 Es-dur) für Pianoforte, Violine und Violoncello; op. 33 Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello, A-dur. Verlag: Schlesinger (Rob. Lienau), Berlin.

92. **M. Trostdorf:** Violinschule. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

93. **Paul Klengel:** Zwei Stücke für Violine und Pianoforte, op. 19. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

94. **Hans Hochapfel:** op. 26 Chanson passionée pour Violon und Piano. Ebenda.

83. Bereits bei der Besprechung von Körtes Schrift über die Lautenmusik (im drittten Beiheft der Internationalen Musikgesellschaft) wurde auf die wichtige Rolle hingewiesen, welche die Sammlungen von Lautenmusik für den Forscher der mittelalterlichen Musikgeschichte spielen. Da die Laute lange Zeit hindurch eine ähnliche Verbreitung und Volkstümlichkeit gefunden hatte, wie heute das Klavier, so ist es leicht erklärlich, dass für sie nicht nur selbständige Instrumentalmusik geschaffen, sondern auch allerlei Werke des Kunst- wie Volksgesanges arrangiert wurden, welche zum Teil nur in diesen Arrangements auf uns gekommen sind. In besonders reichem Masse ist dies in Spanien der Fall, wo uns in Bearbeitungen für die Laute sogar Romances viejos, d. h. mittelalterliche epische Gesänge erhalten sind. Unter dem oben angeführten Titel ist nun eine Sammlung spanischer Lautenstücke von Meistern des 16. Jahrhunderts erschienen, welche in grosser Reichhaltigkeit eine empfindliche Lücke ausfüllt. Folgende spanische Meister sind darin mit Kompositionen vertreten: Luis Milan, der hervorragendste, mit 4 Romanzen, 6 spanischen Villancicos, 6 portugiesischen Villancicos, 13 Fantasias und 4 Pavanas; Luis de Narvaez, Alonso de Mudarra, Anriquez de Valderrábano, Diego Pisador, Miguel de Fuenllana, Venegas de Hinestrosa und Esteban Daza, sämtliche auch mit zahlreichen Instrumental- und Vokalkompositionen. Es versteht sich von selbst, dass alle diese Musikalien in moderne Notenschrift übertragen und für Klavier leicht spielbar sind. Eingeleitet wird diese 252 Grossfolioseiten starke, höchst interessante Sammlung durch ein Vorwort des berühmten Musikgelehrten Gevaert, sowie durch 52 Seiten musikwissenschaftliche Erläuterungen, sowohl in französischer als in deutscher Sprache (übersetzt von Hugo Riemann). Man erkennt daraus, dass die seltsame Lautentabulatur, jene Notenschrift, welche in verschiedenen Arten nicht die Töne, sondern die Griffe bezeichnete, welche diese Töne hervorrufen, bei weitem nicht so schwierig zu entziffern ist, als es den Anschein hat und von vielen Musikbeflissenen geglaubt wird. Die verschiedenen Wandlungen der speziell spanischen Lautentabulatur werden in dem vorliegenden Werke genau erläutert und ausserdem durch fünf Seiten Facsimile vor Augen geführt. Nach Gevaerts Ansicht ist die Laute zweifellos arabischer Herkunft. Die Araberherrschaft in Spanien brachte das Instrument nach diesem Lande, von wo aus es sich nach Italien und dann nach Frankreich, den Niederlanden und endlich nach Deutschland verbreitet haben dürfte. Schon der Name beweist die orientalische Abstammung: arabisch al-éoud, portugiesisch aloud, spanisch laud (häufiger allerdings vihuela genannt), italienisch liuto oder leuto, französisch luth, englisch lute, niederländisch luit, deutsch Laute. Noch heute ist das éoud das klassische Instrument der Muselmänner von Marokko bis nach Indien. — Das besprochene zweibändige Werk ist von dem Verlage Breitkopf & Härtel ausserordentlich solid und prächtig ausgestattet worden; die Musikwissenschaft schuldet der ungemein rührigen Firma aufs neue grossen Dank. Der Preis beträgt für jeden, sehr dauerhaft broschierten Folioband 15 Mark. Curt Mey.

84. Max Gulbins durchwandelt in seinen Orgelsonaten noch einmal die leuchtenden Gefilde der Mendelssohn-Schule. Diese Kost glaubt er durch chromatisch gewürzte Themen modernen Gemütern schmackhaft machen zu können. In der Einleitung zum ersten Satz der zweiten Sonate wagt er sogar eine kleine Anleihe bei Richard Wagner. Diese Anleihe ist dann auch freilich der Lichtpunkt des ganzen Werkes. Ohne Zweifel

hat sich der Komponist mit allen Künsten der kontrapunktischen Satztechnik vertraut gemacht, leider bleibt er jedoch bei der freischöpferischen Anwendung dieser Mittel gänzlich im Schulgemässen stecken. Die Fugen der Sonaten, in der architektonischen Linie des Aufbaues dem ödesten Formalismus huldigend, sind von einer trostlosen Langeweile. Ebenso poesielos und nüchtern, wenn auch recht „wacker" ist die Art der Choralvariation, wie sie uns der Komponist in dem zweiten Satz seines op. 18 darbietet. Es ist kaum verständlich, wie ein Autor in unseren Tagen, in welchen wir auf dem Gebiete der Choralbearbeitung das gewaltige Schaffen eines Max Reger erleben dürfen, eine solche kritiklose Arbeit, wie dieser zweite Satz es ist, der Öffentlichkeit übergeben kann! Nicht viel besser sieht es mit den Mittelsätzen der Sonaten aus. Eine solche ewige Sequenzen-Wursteiei, wie z. B. das Andante quasi Adagio, aus op. 18, wie das Allegro (scherzando) aus op. 19 sie aufweisen, lässt bedenkliche Zweifel an eine wirklich schöpferische Beanlagung des Komponisten aufkommen. Dieselben Bedenken erwachen bei Betrachtung der „Sechsunddreissig Choralvorspiele" (op. 17). Unter den Neueren haben Piutti, Frenzel, Reger u. a. m. gezeigt, wie selbst solche „zum kirchlichen Gebrauch", also unter Berücksichtigung der praktischen Verwendbarkeit geschriebenen Vorspiele dennoch Kunstwerke feinster Art und darum höchster Ordnung sein können. Davon ist bei Gulbins nichts zu merken. Seine Choralvorspiele sind hölzerne, harmonisch zum Teil bedenklich triviale, nach bekanntem Muster fast fabrikmässig hergestellte musikalische Gebilde ohne jeden, auch nur den geringsten künstlerischen Wert. In den „Zwei Stücken" (op. 17) zeigt sich der Komponist als ein kleiner organistischer Adolf Jensen, ohne freilich dessen Feinheit im Harmonischen oder Noblesse der melodischen Erfindung zu besitzen. Immerhin könnte man aus diesem Brautzug (resp. Trauerzug) den Eindruck gewinnen, als sei der Komponist befähigt bei gehöriger Selbstzucht und Selbstkritik auf kleinem Gebiete eine beachtenswerte Erscheinung zu werden, wenn nicht die banale Ein- und Durchführung des geistlichen Volksliedes: „So nimm denn meine Hände" als Triosatz des Brautzuges auch diese Hoffnung fast zu Schanden werden liess.

85. Vor den Cäcilianern unter den römisch-katholischen Kirchenkomponisten macht Max Reger in seinem op. 61 eine tiefe Verbeugung. Ob seine Gabe in Gnaden angenommen werden wird? — Ich glaube es kaum! — Zwar ist die Fassung dieser, zur Benutzung im katholischen Gottesdienste bestimmten Chorgesänge so schlicht und einfach, als nur irgend möglich, aber ab und an kann der moderne Max Reger in feinsinnigen, harmonischen Wendungen sich doch nicht ganz verleugnen. Solche Dinge lieben jene Herren aber nicht! — Alle, die es angeht, können aber hier von einem berufenen Meister lernen, wie man „leicht ausführbare für den gottesdienstlichen Gebrauch" bestimmte Kompositionen klangschön und in jeder Note künstlerisch vornehm schreiben kann.

86. Als Herr über alle Künste des Kontrapunktes erweist sich Otto Barblan in der Chaconne über B-A-C-H. Mit virtuosem Können meistert er die schwierige alte Variationenform. Dieses technische Vermögen ist jedoch nicht Selbstzweck, sondern steht im Dienste einer poetischen Idee. Der Komponist, in seinem Schaffen hin und wieder durch die Kunst eines Johannes Brahms beeinflusst, spricht in seinem Werke eine bemerkenswert herbe musikalische Sprache. Dennoch klingt aus jedem Ton tiefes Empfinden, der zurückgehaltene Gefühlsausdruck einer wehmutsvollen Innigkeit giebt dem Ganzen das eigenartige Gepräge. Ohne Zweifel gehört diese Komposition zu den wertvollsten, die in den letzten Jahren auf dem Gebiete der Orgelmusik veröffentlicht worden sind!

Karl Straube.

87. Dieses Quartett des in Warschau als Dirigent des Philharmonischen Orchesters lebenden Komponisten gehört entschieden zu den erfreulicheren der in letzter Zeit erschienenen Streichquartette: dem Charakter der Streichinstrumente ist durchaus Rech-

nung getragen, der Gedankenfluss ist ein natürlicher, trockene Reflexion, gesuchte Geistreichheit in Erfindung und Harmonie ist vermieden, die ganze Anlage des Werks ist klar und durchsichtig. Der erste Satz (Allegro vivace e con spirito, 2/4) setzt mit einem heiteren Thema ein, das Vater Haydn erfunden haben könnte; das 2. Thema verleugnet die slavische Heimat des Komponisten nicht. Nach der Durchführung wird der Übergang zur Wiederholung durch ein Seitenthema gewonnen, das an Humperdincks Knusperhexe gemahnt (Buchstabe L); einen neuen Gedanken enthält auch die Coda (Buchst. T und V). An reizvollen Klangwirkungen fehlt es nicht; besonders reizend finde ich die Art, wie das erste Thema in der Wiederholung einsetzt (Buchst. O). Das Andante (c-moll, 6/8) trägt einen ernsten Charakter und ist in seinem 2. Hauptthema leidenschaftlich erregt; es würde von grösster Wirkung sein, wenn es nicht zu lang wäre; prächtig sind die Doppelgriffstellen mit der Piccicato-Begleitung bei Buchst. B und O. Das Scherzo (e-moll, 3/4) ist slavisch gehalten, sein Trio (E-dur) stark schumannisch. Als Finale wird ein einfaches melodiöses Thema in rhythmisch und taktlich abwechselungsreicher Weise, die an Brahms gemahnt, variiert. Ich zweifle nicht, dass dieses Quartett im Haus und Konzertsaal Anklang finden wird; die Anforderungen, die es an die Spieler stellt, sind nicht grösser als bei Schumann.

88. Recht beachtenswerte Quartette, wenn auch nicht immer leicht verständlich und quartettgemäss; der Komponist ist eine durchaus ernst zu nehmende Erscheinung, eine Persönlichkeit, die ihre eigene Sprache redet, freilich den Nordländer, den Schüler Svendsens und Griegs nicht verleugnet. Am besten geraten Nielsen die Scherzi, am wenigsten die langsamen Sätze, soweit die Erfindung in Betracht kommt. In den Harmonieen begegnen öfter Härten, die Rhythmik ist häufig keck und schwungvoll, der Satzaufbau oft imponierend. Bei dem Quartett op. 14 scheinen mir die Schattenseiten zu überwiegen, weit besser gefiel mir op. 5, am besten op. 13, das wie op. 5 auch im Konzertsaal Anklang finden dürfte; es ist am klarsten und durchsichtigsten gehalten. Alle drei Werke erfordern geübte Ensemblespieler.

89. Als seinerzeit im Musikalischen Wochenblatt auf die ersten Kompositionen Regers hingewiesen wurde und zwar in einer Art, als ob wir in ihm einen neuen Tonheroen hätten, habe ich daraufhin mich eingehend mit einigen dieser Werke beschäftigt, ohne mich jedoch dafür begeistern zu können. Regers Bestreben, durchaus Neues bieten zu wollen, erschien mir beinahe krankhaft. Seitdem ist er ein berühmter Mann hauptsächlich durch seine Lieder und Orgelkompostionen geworden, die Zahl seiner Freunde hat sehr zugenommen, aber es fehlt auch nicht an Stimmen, welche seine Kompositionen als Ausgeburten einer überreizten Phantasie, seine Harmonik als höchst gesucht hinstellen. Wenn ich die mir vorliegenden Werke betrachte, so kann ich nicht anders, als den Gegnern Regers recht geben; er geht allem Einfachen grundsätzlich aus dem Wege, opfert seinen bizarren Einfällen alle Klangschönheit und gefällt sich in jeder Hinsicht in Extravagancen. Manches Schöne enthält die 3. Violinsonate, aber dies geht dann auf Schumann und Brahms nicht selten zurück. Verhältnismässig klar und melodiös sind die beiden Mittelsätze. Die Klavierstimme ist höchst unbequem und undankbar gesetzt. Sehr interessant waren für mich die vier Sonaten für Violine allein, die für Burmester geschrieben und natürlich kolossal schwierig sind; sie sind im Stile der Bachschen Solosonaten gehalten und stehen in d-moll, A-dur, h-moll und g-moll; die letzte weist auch eine Ciaconna mit Variationen auf, die aber meines Erachtens nicht als Ersatz für das grandiose Bachsche Werk dienen kann. Die schnelleren Sätze gefallen mir besser als die langsamen; ich halte es sogar für möglich, dass sich der eine oder andere im Konzertsaal einbürgert; im allgemeinen aber gehören diese Sonaten, welche kein besserer Geiger unbeachtet lassen sollte, doch ins Studierzimmer. Wenig Freude haben mir die

kolossal schwierigen und dabei höchst undankbaren Violinromanzen bereitet; ich bezweifle, dass ein Geiger den Mut haben wird, sie öffentlich zu spielen; vielleicht könnte man sich noch für No. 1 in G-dur erwärmen, bei No. 2 in D-dur halte ich dies für ausgeschlossen. Völlig ratlos stehe ich den beiden Streichquartetten gegenüber; Beethovens letzte Quartette sind dagegen sowohl in geistiger wie technischer Hinsicht das reine Kinderspiel; gegen No. 1 in g-moll ist No. 2 in A-dur noch verhältnismässig klar, aber Freude hat man davon auch nicht. Es ist ja möglich, dass Reger von anderen als ein Reformator des Quartettspiels angesehen wird, dass ich als ein verständnisloser Nörgler gelte, aber ich bin mir bewusst, ohne Vorurteil, sogar mit dem Wunsche, diese Quartette schön und bedeutend zu finden, an sie herangetreten zu sein und musste meinen Quartettgenossen, die gleichfalls allem Neuen sehr sympathisch gegenüberstehen, zugeben, dass hier die Grenzen der edeln und schönen Musik überschritten sind. Wir sind für derartige Musik wohl noch nicht reif.

90. Gefällige, flotte Salonmusik, die gut gespielt nicht ohne Wirkung auf ein harmloses Publikum bleibt.

91. Gern möchte ich dem ernsten Streben Richard Francks Anerkennung zollen, seine gewandte Schreibart loben, allein der Mangel an Erfindung tritt bei ihm zu sehr hervor, namentlich in den Adaglos, also auch in der Violinromanze, wo Flachheit und Trivialität sich mitunter einstellt. Am besten gelingen ihm die Scherzi; das in der Violinsonate könnte man beinahe originell nennen. Die Themen zeigen oft grosse Abhängigkeit, namentlich von Brahms. Im grossen und ganzen sind die Franckschen Werke angenehme Unterhaltungsmusik, die aber einen gewiegten Klavierspieler erfordert. Am sympathischsten ist mir die Violinsonate, die einfach und natürlich sich giebt; die Dezimendoppelgriffe der Violine im Adagio dürften selbst Künstlern Schwierigkeiten bereiten, im allgemeinen verlangt sonst Franck nicht viel von den Streichinstrumenten. Dass sie interessant behandelt sind, lässt sich weder von dem Trio noch dem Quartett behaupten. Von ihnen gilt der alte lateinische Spruch: „Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas.“ Es giebt eben nur wenig Auserwählte.

92. Wieder einmal eine neue Violinschule, offenbar um einem grossen Bedürfnis abzuhelfen, für Verfasser und Verleger jedenfalls ein Wagnis. Diese Schule umfasst nur den Anfängerkursus und behandelt nur die erste Lage; sie scheint mir aus dem Unterricht von Präparanden herausgewachsen zu sein und ist sicherlich dafür sehr geeignet, sie fördert den Schüler langsam, aber sicher. Mit den Strich- und Intervallübungen wechseln kleine ansprechende Kompositionen und gut bearbeitete Volkslieder. Sehr viel verspricht sich der Verfasser von den stummen Übungen für die linke Hand allein, die aber meines Erachtens besser noch wirklich gespielt werden sollen. Die äussere Ausstattung dieser Schule ist prächtig.

93. Zwei hübsche, leichte Vortragsstücke; ich gebe No. 2 „An der Wiege“ den Vorzug vor der „Legende“, welche ganz wie ein Mendelssohnsches Lied ohne Worte anmutet.

94. Leichte Ware, aber von jener Gefälligkeit, welche ähnlichen Stückchen der Chaminade grosse Verbreitung verschafft hat, ein richtiges Salonstück. Das Titelblatt ist halb französisch, halb deutsch abgefasst, eine entsetzliche Geschmacklosigkeit, welche nicht energisch genug an den Pranger gestellt werden kann.

Dr. Wilhelm Altmann.

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG 1902, No. 41. — Paul Ehlers' Artikel „Komponist und Publikum" stellt die Frage: Hat das Publikum in seiner grossen Masse überhaupt die Berechtigung, sein Urteil in plumper Weise abzugeben? Kritik ist bekanntlich auch eine Kunst, und was an Aufnahmefähigkeit, an Gewissenhaftigkeit, an Kenntnissen und Bescheidenheit wird vom zünftigen Kritiker verlangt! Umso fraglicher ist das Recht des Publikums, der blossen Augenblickswirkung eines Werkes lärmenden Ausdruck zu verleihen. Eine Besserung dieser unmodernen Verhältnisse ist nach dem Verfasser nur dadurch anzubahnen, dass die Künstler, besonders die schon anerkannten Künstler, sich auf den Programmen jeglichen Beifall verbitten. Ausserdem enthält das Heft einen Bericht Lessmanns über das Sheffielder Musikfest und einen Aufsatz von Gerhard Tischer „Das Streichorchester und seine Aufgaben", das sich sehr hübsch über den Wert der Quartettkompositionen der Wiener Meister Dittersdorf, Wranitzky, Gyrowetz u. s. w. ausspricht und betont, wie wenig es die Kompositionen bedeutender Meister, wie P. E. Bachs, für Streichorchester verdienen, heutzutage völlig vergessen zu sein.

LE MÉNESTREL (PARIS) 1902, No. 38 bis 40. — Durch die Nummern zieht sich eine halb ethnographische Abhandlung „la musique à Madagaskar" von Julien Tiersot, die durch zahlreiche Notenbeispiele besonderen Wert erhält. Der Text der Lieder ist mitunter von lapidarer Struktur. Man höre etwa den folgenden: „Herr Europäer, geben Sie mir Geld! — Wenn Sie mir keines geben wollen, werfe ich Sie mitten in das Wasser, wo es zahlreiche Krokodile giebt!" —

BRESLAUER ZEITUNG 1902, No. 700. — In launigen, aber sehr beherzigenswerten Worten charakterisiert Georg Münzer das Klavierspiel unserer Zeit als „Trampel-Pianistik". Er citiert ein altes Wort: „De mon temps on jouait fort bien, maintenant on joue bien fort." ... „Die Äusserlichkeiten werden übertrieben, was wohlberechtigte Eigenart war, wird bei der Nachahmung zur Karikatur. Und so ist es denn dahin gekommen, wo wir heute stehen. Tonschönheit, Poesie, und was der schönen Dinge mehr sind, sind Nebensache geworden. Die Hauptsache beim Klavierspieler ist Ausdauer, Muskelkraft, Fixigkeit!"

ZEITSCHRIFT DES AACHENER GESCHICHTSVEREINS (1900). Im 22. Bande veröffentlichte Oberlehrer Dr. Fritz eine grössere Abhandlung „Zur Baugeschichte des Aachener Stadttheaters" mit den Unterabteilungen: Ergebnislose Verhandlungen 1802—1818, Vor der Ausführung des Theaterbaues (1820—22), Die Ausführung des Baues 1823—1825. Am 15. Mai 1825 wurde das Theater, das unter Schinkels Einfluss von Baurat Cremer erbaut wurde, mit Spohrs Oper „Jessonda" eröffnet. Die Vorderfront (jonische Säulen mit darüber gelagertem Giebelfeld) ist direkt nach Schinkels Entwürfen hergestellt. Die Mittelfigur des Giebelfeldes ist nicht Apollo, wie man aus der nur sehr klugen Leuten verständlichen Inschrift: Musagetae Heliconiadum que choro schloss, sondern ein Genius; die Inschrift bezieht sich auf das Ganze. Im 23. Bande derselben Zeitschrift (1901) bespricht derselbe Verfasser auf Grund eindringenden Studiums der betreffenden Archivalien „Theater und Musik zur Zeit der französischen Herrschaft". Auch hier geben die

Unterabteilungen der Arbeit die Fingerzeige: 1. Theater und Konzert am Ende der reichsstädtischen Zeit. 2. Das Theater seit der französischen Besitzergreifung bis zum Herbst 1798. 3. Das Aachener Theater vom Herbst 1798 bis dahin 1801. 4. Errichtung des Wohlthätigkeitsbureaus und der Übergang des Theaters in seine Verwaltung. 5. Die Aachener Bühne unter der Direktion Bachoven-Frambach (1802—1803). 6. Die letzten Spieljahre der Böhmschen Gesellschaft (1804—1806). 7. Die französische Theaterorganisation und die Unterdrückung des deutschen Schauspiels (1807—1811). 8. Das Theater in den letzten Jahren der französischen Herrschaft (1812—1813). Die Arbeiten des Verfassers sind beachtenswerte Bausteine für die noch zu schreibende deutsche Theatergeschichte.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1902, 8. Okt. — Die Fortsetzung des Materna-Aufsatzes von Dr. Heinrich Steger bringt eine Reihe wertvoller Wagner-Briefe, denen zwei Sätze entnommen seien: „Sie wissen, wie hoch ich wahres Talent schätze, und dass ich gar keinen Preis für seine Leistungen kenne", schreibt Wagner am 1. Januar 1876; und noch vor Beginn der Festspiele verspricht er, alles aufzubieten, um „jede Prellerei" seitens der Bayreuther zu verhindern. Sehr schön ist der nachstehende Passus über Wagners Korrespondenz: „R. Wagner war einer der fleissigsten Briefschreiber, die je gelebt haben; zunächst unterhielt er zeitlebens eine sehr rege Korrespondenz mit vielen, die ihm freundschaftlich nahe standen, dann befolgte er den Grundsatz, alle geschäftlichen Beziehungen und Angelegenheiten brieflich zu pflegen und zu erledigen ... Wagner musste vermöge seines ungeheuren Selbständigkeitstriebes alles, was ihn und sein Werk betraf, selbst ordnen, musste jede Sache bis ins kleinste verfolgen und jeden Helfer fern halten ... auch im eilfertigen Briefschreiben gelangt bei ihm stets das Streben nach klarer, korrekter und netter Darstellung zu bestimmtem Ausdruck.

— 3. Nov. — Beethovens Vorliebe für den Ort Baden bei Wien als Sommeraufenthalt wird von Th. v. Frimmel ausführlich besprochen und erläutert. Frimmel verbreitet sich über die hierher gehörigen zahlreichen Briefstellen und betont nachdrücklich den Einfluss, den die Aufenthalte in Baden und namentlich die Schönheit der Badener Natur auf das Schaffen Beethovens ausgeübt haben.

CRONACHE MUSICALI E DRAMMATICHE (Rom) 1902, No. 25 und 26. — Enthält einen Aufsatz über Stephen Philips von Settimio Panunzo, worin es heisst: „tutti gli occhi del mondo intellettuale si sono rivolti verso la simpatica figura del giovane poeta inglese, e tutti gli sguardi si son formati con attentazione ad ammirare la potente opera della sua vasta intelligenza", und einen E. D. Z. gezeichneten Artikel über Antonio Smareglia, den „eminente artifice di melodie", und dessen neueste Oper „Ozeana"; ferner Aufsätze über Teresina Franchini und Adolfo Betti und eine Besprechung des Streites zwischen Salvini und Zacconi.

FÜNFZIG JAHRE MUSIKLEBEN IN KREFELD benennt Theodor Müller-Reuter ein schmuckes Bändchen, das als Festschrift anlässlich des fünfzigjährigen Bestehens der Krefelder Abonnementskonzerte erschienen ist. Es enthält ausser einer prächtigen historischen Abhandlung über die Entstehung und Geschichte der Konzerte eine Zusammenstellung aller Programme seit 1883, vier Bildnisse von Dirigenten und ein Facsimile von Brahms' „Gesang der Parzen". Die Festschrift ist im Verlag von Kramer & Baum in Krefeld erschienen.

EGERER JAHRBUCH 1903. — Hier veröffentlicht Alois John sieben bisher ungedruckte Briefe des deutschböhmischen Komponisten W. H. Veit aus den Jahren 1854—1861. Die Briefe sind an Veits Freund, den Pfarrer Wilde, gerichtet und

enthalten Wichtiges zur Entstehung von Veits Messe und grosser Symphonie, geben zugleich manch schönes Zeugnis von Veits häuslichem Leben mit seinen Freuden und Leiden.

PATRIA. JAHRBUCH DER „HILFE" 1903, herausgegeben von Fr. Naumann. — Eine „litterarhistorische Plauderei" mit der Überschrift „Shakespeare als Musikphilosoph" von Paul Zschorlich führt über die Zusammenstellung der Aussprüche Shakespeares über Beschaffenheit und Wirkungen der Musik zu dem Satz, dass aus Shakespeares Werken „ein wahrhaft musikalisches Empfinden und vielleicht sogar eine musikalische Schulung" sprechen. Zschorlich belegt seine Vermutung mit zahlreichen Stellen, welche das Verhältnis der Musik zur Natur, Vergleiche und Bilder aus der Musik, Erwähnung einzelner Instrumente etc. zum Gegenstand haben. Sehr schön fasst Zschorlich zum Schluss die Ergebnisse seiner Untersuchung zusammen. Nach ihm diente die Musik bei Shakespeare hauptsächlich „zur Belebung des Bühnenbildes".

CAECILIA. MAANDBLAD FOR MUZIEK (Haag) 1902, No. 1. — Henri Viottas Aufsatz „Tristan und Isolde als Sage en Drama" gipfelt in dem Satz, Wagner habe dadurch, dass er die Verwandtschaft zwischen Tristan- und Siegfriedssage zum Ausgangspunkt nahm, das Grundmotiv für die tragischen Konflikte und die dramatische Entwickelung gefunden; es finden sich darin zahlreiche schöne und richtige Gedanken. In das Gebiet der Kunstindustrie greift ein Artikel „Bayreuth en de moderne decoratieve Kunst" von Antoon Molkenboer hinüber. Sonst behandelt noch Ant. Averkamp die Komponisten Jan Pieterszin und Sweelinck; „Frederik de groote als musicus" findet einen Würdiger in S. van Milligen; eine monatliche Übersicht der musikalischen Vorgänge macht den Schluss.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK 1902, No. 11. — Ein einleitender Aufsatz über „Beethoven und seine Klavier-Sonaten" von Dr. Wilibald Nagel klingt in die Worte aus: „Steht Beethoven auf Haydns und Mozarts Schultern, so ging er doch nicht in deren Formen auf. Zur Fähigkeit voller Entfaltung der in ihm schlummernden Kräfte herangereift, dehnte er diese Formen mächtiger und mächtiger, so dass die fest gezogen scheinenden Grenzlinien mehr und mehr verschwanden und die unendliche Tiefe des erhabenen Gehaltes das edle Mass der überlieferten Form überflutete." — Der Schluss von Paul Blumenthals Artikel behandelt die Formen der Instrumentalmusik: Suite, Quartett, Ouvertüre, Symphonie. Ausserdem bespricht Karl Goepfart „altes und neues allgemein Wissenswertes über die Streichinstrumente des Orchesters"; Rudolf Louis handelt über „Münchener Komponisten" u. s. w.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 1902, No. 49/50. — „Hausmusik" betitelt sich ein Artikel von Dr. Hermann Frhr. v. d. Pfordten, der ausgeht von der Thatsache, dass die Jetztzeit über einen rastlosen Musikbetrieb, eine wahre Musizierwut verfügt; aus Konzert, Theater und Gesellschaft sollen wir uns zur Haus-, Familien-, Freundesmusik flüchten. Zur Hausmusik gehören Kammermusik, Lied und Ballade — lauter Gattungen, die nicht vor die grosse Öffentlichkeit gehören. Zu Hause allein wird man durch Studium, Vertiefung, Wiederholung zum Musikkenner werden. „Soll die Musik dem ganzen Volk gehören, so muss sie vor allem im Haus zuhause sein."

SÜD-WEST-DEUTSCHE RUNDSCHAU 1902, Heft 15/16. — Das alte Thema „Die Programm-Musik und ihre Ziele" unterzieht Theo Schäfer einer neuen und aufschlussreichen Besprechung. Die Programm-Musik, die sich ja auf Haydn und

Beethoven zurückleiten lässt, ist durch den Geist der modernen Zeit erst recht begründet worden: seit Beethovens Coriolan, Egmont, 5. und 9. Symphonie sind Dichten und Denken mit ihr innig verschwistert. Die formale Seite dieser Musik hat Liszt, der „Vater der symphonischen Dichtung", ausgebildet und ihr eine „freiere Form" (aber eben eine Form) geschaffen. Das Endziel aber jeglicher Programm-Musik ist es, „aus den Dunkelkammern akademischer Musikmacherei, einer ausgeklügelten Musik für Musiker, hinauszuführen ins lichte, lachende Leben, hinaufzugeleiten auf weite, wonnige Höhen und hineinzublicken in die tiefen Reiche der starken erschauernden Seele."

FREISTATT (München) 1902, No. 41 und 42. — Das Leben Veit Weinbergers, eines Münchner Musikanten des 17. Jahrhunderts, rollt Ludwig Schiedermair vor uns auf; eines vielseitigen und verwendbaren Künstlers, der viel Trauriges durchzumachen hatte. — Robert Franz wird von Felix Adler ein Gedenkblatt gewidmet. Er nennt ihn einen „Meister der Kleinkunst", wohl wert, dass man sich seiner „in einer Weise, die uns ihn niemals wieder vergessen lässt", erinnere; einen Menschen, dem „das typische Musikantenschicksal" zu teil geworden ist.

DIE ZEIT (Berlin) 1902, No. 6. — Paul Zschorlich stellt in seinen „Gedanken über die Feuersnot" zunächst fest, dass Richard Strauss in seinen Symphonischen Dichtungen in erster Linie verstandesmässige Inhalte vertont hat. Er findet in der „Feuersnot" einen übertriebenen „Zug zur Geistreichelei, zum Ausklügeln und zur gewissenhaften Vertonung aller nur vertonbaren Einzelheiten"; diese Musik, der nur der Verstand, nimmer aber das Gemüt beikommen kann, wird von ihm als „gelehrte Musik" bezeichnet. Schön schliesst ein wohlbegründeter Vergleich Straussens mit Haydn und mit Bach den Aufsatz ab.

NEUES WIENER TAGBLATT 1902, 20. 10. — Über das von Victor v. Miller in Gmunden errichtete „Brahms-Museum" macht Max Kalbeck ausführliche Mitteilungen, denen zu entnehmen ist, dass sich unter den Schätzen des Museums verhältnismässig wenig Notenmanuskripte befinden; zahlreich sind dagegen die Brahmsbilder aller Art. Eine besondere Perle sind die beiden Zimmer, deren Einrichtung völlig aus der Wohnung, die Brahms den Sommer über in Ischl bewohnte, herstammt.

GRAZER TAGBLATT 1902, 16. 10. — Dr. Wilh. Kienzl befasst sich in einem kritischen Aufsatz mit der neu entdeckten Mozartschen c-moll-Messe, von der er sagt, sie sei „sicherlich das Grösste, was Mozart für die Kirche geschrieben hat".

DEUTSCHES VOLKSBLATT (Wien) 1902, 28. 10. — Enthält einen Aufsatz von Fritz Lange zum 80. Geburtstag des Wiener Komponisten Zierer, auf dessen bedeutsames kirchenmusikalisches Schaffen mit besonderem Nachdruck hingewiesen wird.

HANNOVERSCHER COURIER 1902, 11. 11. — Zur Reform unserer Konzertsäle ergreift Th. Unger das Wort. Er ist der Ansicht, man müsse jede Übertreibung vermeiden und „die Podien grosser Musiksäle einfach, wie die moderne Bühne, in einzelne, für sich bewegliche Teile zerlegen und damit den wechselnden Anforderungen auf Sichtbarkeit oder Verdeckung, ja Versenkung des ‚Apparates der Tonhervorbringung' anzupassen". Auch die Verdunkelung hält der Verfasser nur bedingt für möglich.

NEUE PREUSSISCHE KREUZ-ZEITUNG 1902, 2. 11. — Eugen Gallis Feuilleton „Eine Erinnerung an Franz Schubert" beschäftigt sich hauptsächlich mit Schuberts Freund, dem Hofrat von Spaun.

UMSCHAU

NEUE OPERN

Anton Arensky: Auferstehung. Der russische Komponist hat für seine neueste Oper, an der er z. Z. arbeitet, den Text dem gleichnamigen Tolstoischen Roman entnommen.

Crescenzo Buongiorno: Michelangelo und Rolla betitelt sich eine neue Oper, die zur Erstaufführung von dem Königl. Theater zu Kassel erworben wurde. Die Oper, deren Text nach C. Lafonts Drama von Ferd. Stiatti bearbeitet ist, wird nach ihrer Aufführung in Kassel im Januar auch in Italien im Februar in Scene gehen.

Moritz Köhler: Margit. Das Libretto dieser lyrisch-dramatischen Oper in drei Akten des Kapellmeisters am Petersburger Michael-Theater, ist nach dem Schauspiel von Ibsen „Das Fest auf Solhaug" gearbeitet.

Ruggiero Leoncavallo: Les Roses de Noël nennt sich ein dramatisches Gedicht von Maurice Vaucaire und Georges Mitchell, dessen Vertonung der Komponist begonnen haben soll.

Henri Maréchal: Gregor VII. ist der Titel einer neuen fünfaktigen Oper.

Heinrich Paudler: Der Zauberschuss, eine dreiaktige Volksoper heiteren Genres nach der Dichtung von Karl Glick, ist soeben vom Komponisten vollendet worden.

Soffredini: Graziella heisst eine Oper in drei Akten und vier Bildern, deren Text der Dichter-Komponist dem Roman Lamartines entlehnt hat. Das Werk ging in Pavia zum erstenmale über die Bühne.

Ermanno Wolf-Ferrari: Neugierige Frauen. Der Komponist hat soeben diese Oper (nach einem Stoff des altitalienischen Lustspieldichters Goldoni) vollendet.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Berlin: Die Intendanz der Königl. Hofoper hat das Aufführungsrecht von Leo Blechs Dorfidylle „Das war ich" erworben. — Am 16. Dezember, Beethovens Geburtstag, fand die 400. Aufführung des Fidelio unter Dr. Mucks Leitung statt.

Lemberg: „Die Tanzstunde", eine dreiaktige Operette von Severin Börson, wurde hier mit grossem Erfolg aufgeführt. — Puccinis „Tosca" ist für Januar zur Erstaufführung in Aussicht genommen.

London: In der kommenden Conventgarden-Saison wird der Nibelungenring unter Hans Richters Leitung zweimal zur Aufführung gelangen.

KONZERTE

Bonn: Der Verein Beethovenhaus hat in seiner letzten Generalversammlung beschlossen, das siebente Kammermusikfest Mitte Mai abzuhalten. Im Gegensatz zu früheren Festen sollen die diesmaligen fünf Konzerte ausschliesslich Beethoven gewidmet sein.

Canada: Das Cincinnati-Orchester unter Sir Alex. Mackenzie wird auf einer Konzertreise in Verbindung mit einheimischen Chorvereinen Orchester- und Chorwerke englischer Komponisten zur Aufführung bringen, und zwar neben mehreren Ouvertüren seines Dirigenten u. a. die Irische Rhapsodie von Stanford, Skandinavische Symphonie von Cowen, „Der Tod Minnehahas“ von Coleridge-Taylor, „Gesegnetes Sirenenpaar“ von Sir H. Parry und die Cantate „Der Traum Jabals“ von Mackenzie.

Paris: Die Gesellschaft der Concerts du Conservatoire hat ihre Programme für den 76. Jahrgang endgültig festgestellt. Unter den aufzuführenden Werken befindet sich u. a.: Beethoven, Neunte Symphonie; Rameau „Quam dilecta“ und Fragmente aus „Les Indes galantes“; Saint-Saëns, Oratorio de Noël; Mozart, Requiem; S. Bach, Johannis-Passion.

TAGESCHRONIK

Der Musikhistoriker Prof. Dr. Adolf Sandberger wurde zum ausserordentlichen Mitglied der Akademie der Wissenschaften in München gewählt.

Dem Organisten Karl Straube in Wesel, einem Schüler von H. Reimann, Ph. Rüfer und Alb. Becker in Berlin, wurde das durch den Tod von C. Piutti erledigte Organistenamt an der Leipziger Thomaskirche übertragen.

Arthur Nikisch wurde zum Ehrenmitglied der Petersburger Philharmonischen Gesellschaft ernannt.

Musikdirektor Dr. Dohrn hat den an ihn ergangenen Ruf, die Leitung der Grossherzoglich Meiningischen Hofkapelle zu übernehmen, abgelehnt und wird auf seinem Posten als Dirigent des Breslauer Orchestervereins und der Singakademie verbleiben.

Emil Paur, der amerikanische Orchesterleiter, wurde als Dirigent des Queens-Hall-Orchesters nach London berufen.

Zum Nachfolger des verstorbenen Prof. Joseph Kürschner ist Redakteur Kühner zum Direktor des Richard Wagner- und Reuter-Museums in Eisenach ernannt worden.

Dem Königlich sächsischen Kammervirtuosen Prof. Emil Sauer in Wien wurde vom Grossherzog von Hessen das Ritterkreuz erster Klasse des Verdienstordens Philipps des Grossmütigen verliehen.

Prof. Gustav Rossberg, der preussische Armee-Musik-Inspizient, wurde vom König von Dänemark zum Ritter des Danebrog-Ordens III. Klasse ernannt.

Der Nestor der Thüringer Musiker, der frühere Meininger Dirigent Hofkapellmeister Emil Buchner in Erfurt, feierte jüngst seinen 75. Geburtstag.

Das Anhaltische Musikfest findet im Mai in Bernburg statt. Zur Aufführung gelangt u. a. „Christus“ von Liszt.

In der Zeit vom 16. bis 27. Juni findet auf Anregung Professor Kruses in der Londoner St. James-Hall ein Beethoven-Fest statt, für das als Dirigent Felix Weingartner gewonnen worden ist.

An Richard Strauss ist die Aufforderung ergangen, für das Musikfest in Leeds (1904) ein Werk zu komponieren.

Sir C. V. Stanford hat für den Kammervirtuosen des Meininger Hoforchesters R. Mühlfeld ein Clarinettenkonzert geschrieben.

Der künstlerische Nachlass Hugo Wolfs, der jetzt von Dr. Hellmer vollständig gesichtet ist, enthält ausser vielen Liedern auch Instrumental- und Chorkompositionen, sowie eine Reihe von Instrumentierungen seiner Lieder. Eine

Auswahl der letzteren und das Bruchstück der nachgelassenen Oper „Manuel Venegas" sollen demnächst im Druck erscheinen.

In Mailand ist dieser Tage die Jury nominiert worden, welche die im Sonzogno-Preisausschreiben für Opernkomponisten eingereichten Opern prüfen soll. Bekanntlich sind diesmal zur Bewerbung um den 50000 Lire-Preis Komponisten aus allen Ländern, ohne Rücksicht auf ihre Nationalität, zugelassen. Die Jury wird aus den eingelaufenen Werken drei auswählen, die zum Wettbewerb zugelassen werden; diese drei werden dann während der Ausstellung, die im Jahre 1905 zur Feier des Simplondurchstiches in Mailand veranstaltet wird, im Teatro lirico aufgeführt werden, und erst nach dem Ergebnis dieser Aufführungen erfolgt die Preiszuerkennung. Der Einreichungstermin läuft am 31. Januar 1903 ab. Das preisgekrönte Werk bleibt Eigentum des Verfassers. Zu Mitgliedern der Jury wurden ernannt: für Italien: Paolo Serrao, Arturo Toscanini und Umberto Giordano; für Frankreich: G. Massenet; für Belgien: Jean Blockx; für Spanien: Tomaso Breton; für Deutschland: Engelbert Humperdinck; für Österreich-Ungarn: Goldmark; für England und Dänemark: Asger-Hamerik.

Die Kündigung des Theaterdirektors Hofmann in Köln ist am 9. Dezbr. von der städtischen Verwaltung angenommen worden. Da sich jedoch Schwierigkeiten für die Ausführung dieses Beschlusses ergeben haben, will man auf eine andere Weise das Verhältnis zwischen der Stadt und Direktor Hofmann zu regeln suchen und der Stadtverordneten-Versammlung vorläufig die Entlassung Hofmanns aus dem Kontrakt nicht in Vorschlag bringen.

Der Gemeinderat in Graz hat den Antrag des Theater-Ausschusses auf Übernahme der vereinigten Theater in eigene Regie abgelehnt.

Zur Erhaltung der Jugendkonzerte in Berlin auch für den nächsten Winter soll demnächst ein grosses Konzert in der Philharmonie stattfinden. Es hat sich dafür ein besonderes Komitee unter Vorsitz von Frau Minister Studt gebildet. Der Gesamtertrag soll zum Besten der Jugendkonzerte verwandt werden, in der Art, dass für nächsten Winter Freikarten in den 260 Gemeindeschulen Berlins zur Verteilung kommen.

Dem Richard Wagner-Museum in Eisenach ist von einem in New-York verstorbenen Weimaraner ein Vermächtnis von 2 Millionen Mark zur Gründung einer Richard Wagner-Stiftung ausgesetzt worden.

TOTENSCHAU

In Mailand starb der in Palermo geborene Komponist Giuseppe Villafiorita im Alter von 57 Jahren. Von seinen Opern „Dichi la colpa", „Le Notti romane", „Jolanda" und „Il Paria" errang die letztere seiner Zeit einen grossen Erfolg. — Ferner wird von dort der Tod des im Jahre 1835 geborenen Violinprofessors am Verdi-Konservatorium Giovanni Rampazzini gemeldet.

Der Musikdirektor Al. Eichborn in Koburg ist am 8. Dezember im Alter von 75 Jahren gestorben.

AUS DEM VERLAG

Die ‚Musik' wird vom Januar 1903 ab für Frankreich durch die Firma Costallat & Cie in Paris geschäftlich vertreten.

Die letzten Kompositionen August Klughardts, Psalm 23 für gemischten Chor und ein Andante und Toccata für Orgel, sind soeben im Verlage von Gebrüder Hug & Co., Leipzig, erschienen.

KRITIK

OPER

BREMEN: Nachdem unsere Oper durch mehrere ernste Erkrankungen und durch die ständigen November-Verschnupfungen bislang stark behindert war, kommt endlich wieder etwas Bewegung und neues Leben ins Haus. Der „Polnische Jude" von Karl Weis wurde trotz der dramatischen Mängel und der unerhört saloppen Versform des Textbuches mit Achtung aufgenommen, und der Kain d'Alberts dank der wirklich dramatisch und poetisch vortrefflichen Dichtung Bulthaupts und der ganz grosszügigen, das düstere Seelenproblem Kains bis auf den Grund erschöpfenden Darstellung des dramatisch sehr begabten Max Stury mit noch nachhaltigerem Eindruck als vor zwei Jahren wieder aufgenommen. Ein höchst interessanter Versuch, nach meiner Überzeugung ein wirkliches Mozart-Ereignis, war die Neueinstudierung des Don Juan in der dramaturgischen Einrichtung des auch als Mozartkenner geschätzten, bekannten Dichter-Malers Arthur Fitger, des Verfassers der Hexe. Er benutzte die Arbeiten Grandauers und Bulthaupts Scenarium (in der Dramaturgie der Oper), um in dem Da Ponteschen „drama giocoso" die grosse Menschheitstragödie Mozarts so weit wie möglich zu Tage zu legen. Dazu werden die nach ihrer ersten herrlichen Scene unthätig und ziellos durch die Handlung wandelnden Ottavio und Anna durch die Streichung der Thränen- und der Briefarie in den Hintergrund gedrängt und Elvira als die Trägerin der Gegenhandlung hervorgehoben, indem sie gleich nach dem Sextett ihre grosse Arie („Mich verlässt —") singt und darauf von Anna geleitet in das Kloster geht; im Finale überbringt sie dann bereits als Nonne gekleidet ihre letzte Warnung in Don Juans Ballfest hinein. Denn das zweite Finale hat Fitger in ein glänzendes Fest mit Maskenspiel und Tänzen verwandelt, um die für die unwiderstehliche Siegerkraft des Helden kompromittierenden, weil käuflichen Courtisanen zu entfernen. Ähnlich verlegt Fitger im Interesse der persönlichen Ritterlichkeit des Helden, die immer dem Fluche der Lächerlichkeit anheimzufallen droht, wenn er nach der Attacke auf Zerlinen von Bauern mit Stuhlbeinen aus dem eigenen Schloss hinausgeprügelt wird, das erste Finale auf die Tanztenne eines Nebenhauses der Locanda vor Sevilla, in der Elvira abgestiegen ist. Der Gegensatz der beiden Finales, hier volkstümlich bäuerliches Milieu und spanische Kostüme, dort kavaliermässiger Prunk, kann obendrein malerisch ungemein anregend ausgenutzt werden. Hauptsache bleibt aber natürlich die klarere Herausarbeitung der Tragödie, die besonders dadurch erreicht wird, dass Elvira ähnlich der Elisabeth im zweiten Tannhäuserfinale, mit ihrer Arie in den Mittelpunkt der zusammenstürzenden Handlung gerückt wird. In dieser Richtung bedeutet die Bearbeitung Fitgers zweifellos einen grossen und entscheidenden Fortschritt, der hier durch die starke Wirkung auf ein unvoreingenommenes Publikum erhärtet wurde. Wer Da Pontes „drama giocoso" auf Kosten der unsterblichen Musiktragödie Mozarts retten will, dem ist nicht zu helfen; obgleich ihm das Nichtdurchdringen des Levi-Possartschen Giovanni die Augen öffnen könnte. Dr. Gerh. Hellmers.

BRÜSSEL: Im Monnaie-Theater fand eine vortreffliche Wiederholung der Götterdämmerung statt, mit den vorjährigen sehr guten Kräften (Litvinne, Dalmorès, Albers). — Bedeutenden Erfolg hatte die von Grund aus neueinstudierte, mit neuen Dekorationen und Kostümen ausgestattete Oper Carmen. Mlle. Friché, eine ausgezeichnete Sängerin,

vertrat die Titelrolle und der Heldentenor Imbart de la Tour den José. Ebensogrossen Erfolg hatte die reizende Oper Lakmé von Delibes mit Mme. Landouzy, der hier sehr beliebten Coloratursängerin, und dem hervorragenden Tenor Clément.

Felix Welcker.

BUDAPEST: In der königlichen Oper stand auch der ganze verflossene Monat im Zeichen des Studiums der neuen spannungsvoll erwarteten Novität, der Goldmarkschen Oper „Scenen aus Götz von Berlichingen". Die letzten Proben leitete der greise Meister persönlich und brachte dadurch die bedeutende künstlerische Leistungsfähigkeit des Institutes zur höchsten Anspannung. So konnte es denn nicht fehlen, dass die Première — über die wir noch ausführlicher berichten wollen — einen glänzenden äusseren Erfolg erzielte. — In der Zwischenzeit gab es eine Reihe von Reprisen älterer oder im Repertoire bedenklich ausgekühlter Werke, wie des „Robert" oder „Eugen Onégin", in welch letzterer Oper namentlich der neue Tenorist Bochniesek als Lenski lebhaftesten Beifall erntete. Direktor Mader plant für heuer die Aufführung einer Anzahl dramatischer Meisterwerke mit künstlerisch congenialer Musik, wie des „Sommernachtstraum", der „Antigone", des „Manfred", der Daudet-Bizetschen „Arlesienne", des „Sturm" (Musik von Taubert) und selbst des „Peer Gynt". Die Darstellung der Dramen würde durch das ausgezeichnete Ensemble des ungarischen Nationaltheaters erfolgen. — Unter den Wandergästen der letzten Wochen ragte Fr. de Nuovina hervor, ein früheres Mitglied der Pariser „Opéra comique", die als Carmen, Santuzza und Anita (in Massenets kleiner Explosionsoper „Die Navarraise") viel Temperament, geistvolle Routine, hohe Intelligenz, aber nur mehr bescheidene Reste einer einst blühenden Stimme zur Offenbarung brachte.

Dr. Béla Diósy.

DRESDEN: Die vorweihnachtliche Stille und Einförmigkeit des Spielplanes wurde nur durch eine Neueinstudierung von Sullivans Operette „Der Mikado" unterbrochen. Zum Besten der Bühnengenossenschaft erscheint alljährlich ein Erzeugnis der leichten musikalischen Bühnenkunst auf den Brettern des königl. Opernhauses, das natürlich durch Pracht der Kostüme und Glanz der Ausstattung jeden mit geringeren Mitteln arbeitenden Wettbewerb in einem solchen Falle schlägt. Freilich erscheint uns die ganze Art, in der die Mitglieder unseres Opernensembles an derartige Aufgaben herangehen, zu schwer, zu wenig anmutig, und der Humor kommt nicht immer zu seinem Rechte. Auch ist die Musik Sullivans doch schon ziemlich verblasst, von dem läppischen Text gar nicht zu reden. Infolge der günstigen äusseren Umstände hatte diese Operettenpremière einen lauten Erfolg, doch glaube ich nicht, dass derselbe an Dauer dem der „Fledermaus" gleichkommen wird. Von weiteren Opernneuheiten ist es in letzter Zeit recht still geworden; Bungerts „Tod des Odysseus" soll für Ende Februar oder Anfang März in Aussicht genommen sein.

F. A. Geissler.

DÜSSELDORF: Direktor Gottinger bringt in dieser Saison einen Verdi-Cyklus. Bisher wurden „Ernani", „Der Maskenball", „Rigoletto", „Der Troubadour", „Aïda" und „Othello", also charakteristische Vertreter der so verschiedenen Epochen in der schöpferischen Thätigkeit des Meisters in gediegener Ausführung geboten. Dann gab man „Hamlet" von Thomas, „Fra Diavolo" von Auber, „Tell" von Rossini und „Die weisse Dame" als Neuinscenierungen. „Romeo und Julia" von Gounod erfuhr eine hervorragende Wiedergabe; dabei zeichneten sich Melanie Domenego und Christian Hansen in den Titelrollen aus.

A. Eccarius-Sieber.

HAMBURG: Allabendlich „Das Glücksringlein", ein Weihnachtsmärchen von Direktor Franz Bittong, mit Musik von F. Landau, Kapellmeister am Hamburger Stadttheater. Die Dichtung liegt jenseits von Gut und Böse, die Musik ist eine recht talentvolle Arbeit eines begabten Musikers, der allerdings, wenn er einmal an Grösserem

seine Kräfte messen will, Obacht geben muss, die Begriffe von Mein und Dein in der melodischen Erfindung sauber auseinander zu halten. — In einigen Repertoire-Opern gastierte der holländische Tenorist J. Tijssen, z. Z. Mitglied der Oper in Frankfurt, ein Künstler von frischen, hellen Mitteln und hübschen darstellerischen Anlagen. Er wurde engagiert und wird hier ein reiches Arbeitsfeld finden. Heinrich Chevalley.

KÖNIGSBERG: Unser Stadttheater stand eine Zeit lang in dem Zeichen Franceschins Prevosti; die berühmte italienische Darstellerin paradierte als Traviata, Carmen, Rosine (Barbier) und Margarethe. Und augenblicklich füllt Heinrich Knote aus München mit seinem künstlerisch schönen Gesange, der in Voglscher Tradition die deutsche Melodie des Wagnerschen Sprachgesanges in all ihrer Schönheit aufdeckt, das Haus mit einem begeisterten Publikum; Siegfried war seine erste Rolle, bei der ihm übrigens sehr gute einheimische Kräfte zur Seite standen; vor allem wäre Clemens als bedeutender Mime zu nennen. Ausser diesen Gastspielen habe ich eine Uraufführung zu erwähnen. Goethes „Jery und Bätely" sind wieder einmal komponiert worden, dieses Mal von unserm strebsamen und tüchtigen Oberregisseur Georg Hartmann. Der Komponist hat sich mit Glück von einem Modernisieren des Stoffes frei gehalten und zu dem koketten Singspiel eine Reihe gefällig melodiöser und stimmungsvoller Stücke in einfachem Stil geschrieben. Seine Musik ist sympathisch, dabei ansprechend instrumentiert und wird bei aller Simplicität nicht trivial. Hier und da wendet er das Erinnerungsmotiv an, übrigens in prinzipieller Übereinstimmung mit dem Dichter. Anstatt des Quodlibet, das Goethe dem Thomas vorschreibt, lässt Hartmann den Exsoldaten ein Lied aus Grétrys „Richard Löwenherz" spielen. Übrigens hat Hartmann nicht alles komponiert, was komponibel war; als echter Regisseur hat er in der Prosa sowohl als in den Dialogversen manches gestrichen. Paul Ehlers.

LEIPZIG: Wiederholungen von Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth", Mozarts „Don Juan" und Wagners „Tannhäuser" sowie eine gelegentliche Reprise der Charpentierschen „Louise" — im alten Theater aber der neueinstudierte „Bocaccio" von Suppé — dürften als die wesentlicheren Vorkommnisse aus dem Opernleben der letzten zwei Wochen anzuführen sein. Augenblicklich hat ein auf 3 Abende stipuliertes Gastspiel des kgl. bayrischen Kammersängers Theodor Bertram begonnen, und der stimmgewaltige Künstler ist zunächst als „fliegender Holländer" aufgetreten und sehr herzlich willkommen geheissen worden. Eine eingehendere Würdigung dieser ernsthaft-vornehmen Leistung kann hier unterbleiben, da Herrn Bertrams „Holländer" von Bayreuth her genugsam bekannt ist. Dagegen soll angeführt sein, dass von den einheimischen Kräften sich das schön beanlagte und augenscheinlich bester Entfaltung ihres Talents zustrebende Frl. Jenny Korb als Senta, und die stimmlich gut ausgerüsteten Herren Urlus und Rapp als Erik und Daland neben dem Gaste gut zu bewähren vermochten. Herr Bertram wird fernerhin als Don Juan und Wotan (in der „Walküre") gastieren. Als Opern-Novitäten befinden sich hier in Vorbereitung: „Das war ich" von Leo Blech, „Tosca" von Puccini und „Der Gaukler unserer lieben Frau" von Massenet. Arthur Smolian.

MANNHEIM: Als erste Novität ging Tschaikowskys „Eugen Onégin" in Scene. Bei der innig empfundenen Musik und den hübschen Bühnenbildern vergass man beinahe den losen Zusammenhang der letztern und das Untheatralische der beiden letzten Bilder. Tschaikowsky hat dieses Werk ja auch nicht für die öffentlichen Bühnen, sondern für eine Aufführung im Konservatorium geschrieben. Die sehr anerkennenswerte Aufführung leitete Hofkapellmeister Kähler. Das Werk fand eine überaus freundliche Aufnahme. Im „schwarzen Domino" gastierte Erika Wedekind als Angela. Man freute sich des Wiedersehens, doch die Wogen der Begeisterung gingen lange nicht mehr so hoch wie in frühern Jahren. Das lag zum Teil an der „Angela",

zum Teil aber auch an der Wedekind. Eine „grosse Woche" war die erste Dezemberwoche. Ernst Kraus sang in der Ring-Aufführung den Siegmund und Siegfried. Der Sänger von Apollos Gnaden, der von der hiesigen Bühne aus seinen künstlerischen Hochflug unternahm, wird hier gefeiert wie ein Gott. Das Theater war für den Cyklus fast dreimal überzeichnet, und um wenigstens einem Teil derer, die keinen Platz erhalten konnten, entgegen zu kommen, gab man nach der „Götterdämmerung" nochmals den „Siegfried". Ernst Kraus war nicht an allen Abenden gleich gut disponiert. Im Rheingold sang Briesemeister den Loge; wir haben seit vielen Jahren keinen trefflicheren Vertreter dieser Partie hier gehört. Unser Mime war erkrankt, Willy Wirk aus Köln vertrat ihn, er spielte den „mürrischen Zwerg" vorzüglich, bot aber gesanglich nichts Hervorragendes ausser seiner Kunst zu karikieren. Unsere neuen Kräfte, Frl. Brandes als Brünnhilde und Herr Bucksath als Wotan bewährten sich ganz vorzüglich. Hofkapellmeister Kähler dirigierte und brachte einen grossen Zug in die Aufführungen. K. Eschmann.

MÜNCHEN: Eine plötzliche Ring-Aufführung war das einzige Ereignis der letzten Wochen seit der „Stummen". Da die Tetralogie den Kern der nächstjährigen Wagner-Feste ausmachen wird, so nahm man an, dass es sich mit dieser Überraschung um eine Art Vorprobe handelte. Indessen weder die Regie noch die Besetzung brachte nennenswerte Neuerungen. Im „Rheingold" sang Herr Zador vom Prager Landestheater für den erkrankten Friedrichs den Alberich erfahren und stimmkräftig, aber sprachlich nicht fein. Sonst waren nur einheimische Kräfte an den übrigens unter Zumpes musikalischer Leitung sehr genussreichen Aufführungen beteiligt. — Inzwischen kommt die Nachricht, dass mit den Proben zu den sommerlichen Mustervorstellungen im Prinzregenten-Theater vor wenigen Tagen begonnen wurde. Aber von anderen musikdramatischen Thaten an der Maximiliansstrasse hört man noch immer nichts. Steht nicht Bruneaus „Messidor" in Aussicht? Schon lange.

Dr. Theodor Kroyer.

STOCKHOLM: Das königl. Theater hat mehrere Opernneuheiten gebracht: Grossen Erfolg hatte Wilh. Stenhammars „Das Fest auf Solhaug", das unter der Leitung des Komponisten aufgeführt wurde. Eine andere „Novität" war Mendelssohns „Heimkehr". Von Gästen hörten wir ausser der viel gefeierten Sigr. Arnoldson den Tenoristen Olof Lemon, der in „Die Stumme von Portici" und in „Bajazzi" viel Anerkennung gefunden hat. Tobias Norlind.

STRASSBURG: Der Spielplan pendelt in den ewig gleichen Bahnen der von Grossväterzeiten bewährten Repertoireopern (wie übrigens anderswo auch!). Die einzige Unterbrechung bot der Dalcrozesche „Sancho" — über diesen im nächsten Bericht —, ferner eine Reprise des Nibelungenrings, in der wiederum Orchester und Dirigent (Lohse) als erster, die Darsteller znm Teil zweiter, die Inscenierung dritter Güte zu bezeichnen sind. Dr. G. Altmann.

STUTTGART: Die erste bedeutsame Neuheit dieses Spieljahrs war Charpentiers „Luise", der bekannte „Musikroman". Wie vorauszusehen, machte er auf unser Publikum nicht den faszinierenden Eindruck wie in Frankreich. Und doch ist der tragische Widerstreit zwischen der Liebe des Kindes und der Liebe des Weibes gerade auch für deutschen Familiensinn typisch. Paris als Stadt des Vergnügens bietet zwar einen für uns ungewohnten Gegensatz, den aber Charpentier phantasievoll und nicht ins Gemeine zielend herausgearbeitet hat. Seine Musik scheint mir gerade in den häuslichen Scenen am ergiebigsten. Ihre Fehler entspringen dem Überschwang der Jugend. Ein Dramatiker voll Innigkeit und Kraft redet aus Dichtung und Musik. Die Aufführung

war geradezu stimmungsvoll. Man muss Pohlig, sowie Harlacher, den Regisseur, und alle auf der Bühne Beteiligten zu solcher Leistung beglückwünschen.

Karl Grunsky.

WARSCHAU: Bis jetzt brachte die Direktion der kaiserlichen Oper nur eine Novität, und zwar Maurinellis „Hero und Leander" heraus, die aber sanft abgelehnt wurde. Gute, saubere Arbeit, aber überall Mangel an Erfindung. Die Bellincioni feierte dann in ihrem über einen Monat dauernden Gastspiel Triumphe sondergleichen. Wenn auch die Stimme schon angegriffen und bisweilen recht müde klingt, was sich dann immer in starkem Tremolieren fühlbar macht, so wird dies alles doch durch die Genialität ihrer Schauspielkunst vergessen gemacht. Auch der unvergleichliche Baritonist Battistini übt hier die tiefstgehende Wirkung aus. Am Dirigentenpult waltet mit ausgezeichnetem Gelingen seines Amtes Kapellmeister Stermicz. Leo Fischer.

WIEN: Direktor Mahler beabsichtigt offenbar einen Tschaikowsky-Cyklus zu veranstalten. Er brachte bereits „Eugen Onégin", der einigen Erfolg hatte, „Jolanthe", die ganz abfiel, und in der Vorwoche bekamen wir, glanzvollst ausgestattet, musikalisch tadellos, vortrefflich in Scene gesetzt und dargestellt, die „Pique-Dame" zu hören und zu sehen — keineswegs mit dem von der Direktion erwarteten Erfolg. Wir wissen diese auffallende Vorliebe Mahlers für die Opern Tschaikowskys nicht zu erklären. Ist doch Direktor Mahler in seinen Sympathieen und Antipathieen unberechenbar. Für uns ist die Schwäche der spezifisch dramatischen Begabung Tschaikowskys eine offenbare. Die Versuche mit der „Pique-Dame" sind in Deutschland allerwärts missglückt. Der Stoff — als von Puschkin stammend (obwohl ihm nur wenig spezifisch Russisches eigen ist) und die vielfach verwendeten Volkslieder machen die Oper in Russland populär und anheimelnd. Für Deutschland reicht der ganze dramatische Kern des fahrigen Librettos nicht aus und die hier exotische Wirkung des Volksliedes hält nicht vor. Tschaikowsky ist durchaus kein Musikdramatiker. Allzu selten erhebt sich seine Musik zu überzeugender dramatischer Schlagkraft. Auch mangelt es ihm völlig an Einheit des Stils. Das Couplet steht neben dem Leitmotiv, der grosse dramatische Accent neben Sirupmelodik. Die Hauptperson, Leutnant Hermann, der aus dem Platonismus seines Kibitztums sich in wahnsinniger, alles überschreitender Rücksichtslosigkeit durch Cagliostrokünste zum gefeiten Banksprenger erheben will, wirkt in seiner Mischung von Karten- und Liebesstragik am Theater gerade so uninteressant, wie seine völlig physiognomielose Geliebte Lisa. Hingegen machen die Todesscene der Gräfin, sowie die darauf folgende Geistererscheinung einen bedeutenden Eindruck. Diese sowie andere im Werke verstreute geniale Züge vermögen aber nicht das Werk über Wasser zu erhalten. Es sinkt, niedergedrückt von der Lahmheit des Dramas und der Ungleichwertigkeit der Musik. In falscher Voraussicht eines grossen Erfolges hat die Operndirektion das Werk in allen Hauptpartieen doppelt besetzt und das Personal unserer Oper zum Schaden der andern Vorstellungen übermässig in Anspruch genommen. Die Herren Schmedes und Slezak sangen an zwei Abenden den Hermann, Frau Förster-Lauterer und Fräulein Weidt die Lisa. Herr Schmedes übertraf seinen Rivalen in dieser Rolle als Schauspieler wie als Sänger. Die beiden Damen brachten ihre Rolle ziemlich gleichwertig zur Geltung. Mit einem weit geringeren Aufwand an Geld und Arbeit wären Neueinstudierungen, die den Spielplan in künstlerischem Sinne mehr belebt hätten, und wohl auch Neuheiten herzustellen gewesen, die uns innerlich näher stehen als Tschaikowskys „Pique-Dame". Gustav Schoensich.

WIESBADEN: Unsere Hofoper brachte als Novität Massenets „Mädchen von Navarra", ein Werk, dessen hart aufeinander prallende und scharf herausgearbeitete Kontraste einer packenden Wirkung sicher sein mussten, zumal wenn

eine Sängerin von solcher virtuosen dramatischen Begabung wie die gastierende Mme. de Nuovina all ihre leidenschaftliche Kraft an die Hauptrolle verwendete! Am selben Abend erfreute sich indessen auch die in Bezug auf effektreiche Ausgestaltung weit einfacher gehaltene Einakter-Oper „Närodal" einer sehr warmen Aufnahme. Über das Werk ist in der „Musik" schon nach der Casseler Uraufführung berichtet, und so brauche ich als gewissenhafter Chronist nur diesen Erfolg meiner Oper in Wiesbaden zu konstatieren. Otto Dorn.

KONZERT

ANTWERPEN: Seit meinem letzten Bericht habe ich nur zwei bemerkenswerte Konzerte zu erwähnen: ein von der Société Royale de Zoologie veranstaltetes Grieg-Konzert mit „Herbst-Ouverture", und „Vier symphonische Tänze", „Bergliot", lyrische Scene, „Landerkennung", „Vor der Klosterpforte" und „Olav Trygvason". Ferner das von der Orkestvereeniging veranstaltete (91. Concert populaire) Beethoven-Konzert mit Namensfeier-Ouverture, Adagio aus dem Streichquartett F-dur op. 135, Rondino op. posth. für Bläser und der siebenten Symphonie. Ausserdem brachte Franz Lenaerts in diesem Konzert das Klavier-Konzert No. 5 Es-dur in wirklich stilgerechter und meisterhafter Weise zum Vortrag, wie denn auch die orchestralen Leistungen in den beiden Konzerten, wenn auch nicht tadellos, so doch als sehr anerkennenswert bezeichnet werden müssen. — Von Solisten wären noch Jos. Camby und Gust. Walther zu erwähnen. Sie spielten gelegentlich eines der Montags-Konzerte in der Société Royale d'Harmonie in unantastbarer Weise die Spohrschen Konzert-Duette op. 67 No. 1 und 2 und zeichneten sich in jeder Hinsicht als bewährte erstklassige Geiger aus. — Auf dem Gebiete der Kammermusik ist von dem ersten Abend der Kwartet Kapel van Antwerpen mit Streichquartett „Aus meinem Leben" von Smetana, Davidoffs Streichsextett op. 35 und Liedern von Borodin, Tschaikowsky und Ant. Rubinstein, die Virginia Verhesen in gediegener Weise mit schöner, klangvoller Stimme zum Vortrage brachte, zu berichten. Das Zimmersche Quartett aus Brüssel gab auch einen Kammermusik-Abend, an dem Haydns Streichquartett G-dur op. 77 und ein solches op. 45 in Es-dur von Ed. Lalo und ferner Duo in B-dur für Geige und Bratsche von Mozart aufs Vollkommenste zur Ausführung kamen. Jules C. Schmitz.

BASEL: Seit meinem letzten Bericht haben drei weitere Abonnementskonzerte den vollgiltigen Beweis dafür erbracht, dass hervorragende künstlerische Eigenschaften unseren neuen Kapellmeister Hermann Suter vollauf dazu qualifizieren, unser Konzertwesen mit fester Hand in aufwärts führende Bahnen zu lenken. Manches Werk, das in den letzten Jahren matt und welk an uns vorüberzog, sahen wir unter Suters temperamentvoller Direktion in blühender Frische erstehen, und mitten in Schnee und Eis erleben wir einen Konzertfrühling, wie er verheissungsvoller kaum gedacht werden kann. Neben den „Préludes" von Liszt, die in Suters geistvoller Interpretation fast wie eine Neuheit anmuteten, hörten wir an Novitäten Sibelius' „Schwan von Tuonela", der eigentlich nur durch seine Klangwirkungen interessiert, und die vierte Symphonie von Tschaikowsky, die wohl wegen ihres teilweise allzu russischen Charakters beim Publikum nur eine laue Aufnahme fand. Unter den Solisten ragte die mit einer wunderbaren Altstimme begabte Tilly Koenen hervor, während man bei dem Tenoristen Werner Alberti aus Berlin, der für die ausgebliebene Edith Walker eingesprungen war, wieder einmal lernen konnte, wie man nicht singen soll. Der Basler Gesangverein brachte in seinem ersten Konzert unter Hans Hubers Leitung eine Aufführung von Schumanns „Faust", die trotz der bedeutenden Leistungen des Chores durch die zum Teil völlig unzulängliche Besetzung der Solopartieen sehr gefährdet wurde. Wenn auch die Sopranistin Tilly

Hinken gerade nichts verdorben hat, so sorgte dafür um so ausgiebiger Herr Vreven aus Frankfurt, dessen Wiedergabe des Faust gesanglich ebenso unschön, wie geistig durch und durch unreif war.

Dr. H. Stumm.

BERLIN: Weingartner leitete die fünfte Soirée der Königl. Kapelle mit Bruckners A-dur-Symphonie (No. 6) ein. Das Werk war in geradezu barbarischer Weise gestutzt worden. Nach meiner Berechnung waren es acht Streichungen! Weshalb Weingartner diese Amputationen an dem keineswegs unnormal ausgedehnten Werk vorgenommen hatte, wollte sich bis heute mir nicht entschleiern. Von der Logik war die Rotstift führende Hand nicht geleitet worden. Sonst wäre u. a. wohl der Sprung im zweiten Satze, einem der schönsten Adagios Bruckners, nicht gut möglich gewesen. Ein Thema, das man im ersten Teil des Adagio unbedenklich gekappt hatte, liess man gegen Schluss des Satzes in der Reprise fröhlich am Leben. Welche Überraschung für den aufmerksamen Zuhörer, noch gegen Ende dieses Symphoniesatzes eine völlig neue Themenbekanntschaft zu machen. Mehrere der durch die operativen Eingriffe hervorgerufenen Übergänge waren von solcher modulatorischen Härte, dass der Kapellmeister durch Luftpausen die unerquickliche Wirkung abzuschwächen bemüht sein musste. Dass von irgend einer tiefer gehenden Wirkung, deren das Werk sehr wohl fähig ist, nach dieser Vorführung, die überdies im rein Technischen und in den dynamischen Abstufungen auch noch viel zu wünschen übrig liess, keine Rede sein kann, leuchtet hiernach wohl ein. Sie war nur dazu angethan, im Publikum Verwirrung und bei den Wissenden Unbehagen hervorzurufen. Ehe man ihn so aufführt, führe man Bruckner doch lieber gar nicht auf. Mozarts D-dur-Symphonie (No. 35) und die zweite Leonorenouvertüre von Beethoven waren die beiden andern Nummern des Programms. — Das zweite Abonnementskonzert der Meininger Hofkapelle unter Fritz Steinbach brachte an Neuheiten ein in Erfindung und Struktur recht mässiges Konzertstück für Violine und Orchester von Robert Kahn, dessen Solopart durch Konzertmeister Carl Wendling trefflich zu Gehör gebracht wurde. Ein tragisches Tongedicht für grosses Orchester von Walther Lampe verrät ein ernstes hohes Wollen und den Hang, klar und plastisch zu gestalten. Leider steht die Erfindungskraft des Komponisten nicht auf der Höhe dieser lobenswerten Bestrebungen. Ein entzückend-frisches konzertantes Quartett Mozarts für Oboe, Clarinette, Horn und Fagott mit Orchester von den berühmten Bläsern des Meininger Orchesters ganz wundervoll dargestellt, Schumanns Manfred-Ouvertüre und Brahms' zweite Symphonie waren die übrigen Glieder des Programms. Diesem genussreichen Abend liessen die Meininger dann noch eine populäre Beethoven-Matinée folgen, in der u. a. neben der Eroica das Violin-Konzert durch Frau Marie Roeger-Soldat in meisterhafter Weise zu Gehör gebracht wurde. — Die „Neunte" unter Nikisch und eine Brahmsinterpretation (Klavierkonzert No. 2 B-dur) von Eugen d'Albert! Dies war die Signatur des fünften philharmonischen Konzertes, das durch Beethovens Egmont-Ouvertüre eingeleitet wurde. Die Nähe dieser Monumentalschöpfungen wurde Brahms' teilweise doch recht zähem, keineswegs glücklichem Werk gefährlich, obzwar d'Alberts überschäumendes Temperament über vieles hinweg half. Merkwürdig poesielos klang der Steinway-Flügel. Nikisch war ersichtlich bemüht, der „Neunten" den Zug ihrer alles überragenden, alles niederschmetternden Grösse zu wahren. Der erste Satz gelang prachtvoll. Das Soloquartett (die Damen: Bella Alten, Charlotte Huhn; die Herren: Ludwig Wüllner, Hermann Gura) bot zu besonderen Lobeshymnen keinen Anlass, verdarb aber wenigstens nichts. Idealschön sang dagegen der Philharmonische Chor.

Bernhard Schuster.

Die Domchor-Konzerte behaupten auch unter ihrem jetzigen Dirigenten, Musikdirektor Prüfer, ihre erstklassige Stellung in der Reihe der grossen Musikaufführungen. Der Akappella-Gesang, der eigentliche Prüfstein technischer Meisterschaft, findet die denkbar liebevollste Pflege und Ausbildung in diesem Kirchenchor, der, mag er Meisterwerke des grossen italienischen, strengen Stiles von Palestrina, Orlando di Lasso oder Seb. Bachs gewaltige Motette „Singet dem Herrn" aufs Programm setzen, jedem in seiner Art gerecht zu werden vermag. Der Weihnachtsstimmung Rechnung tragend, brachte die zweite Hälfte des Programms Weihnachtslieder von Volkmann, Vierling, Radecke und zum Schluss Alb. Beckers Motette „Fürchtet euch nicht". Organist Leupold bereicherte die Reihe der Vorträge durch die Orgeltoccata in C-dur von Seb. Bach; Frl. Klara Erler sang eine Arie aus dem Messias und mehrere der Weihnachtslieder von Cornelius. Der philharmonische Chor unter Leitung von Professor Siegfried Ochs führte Haydns Schöpfung auf. Die Soli waren durch Frau Herzog, die Herren von Zur Mühlen und von Milde besetzt; der Chor und unsere Philharmoniker wetteiferten hinsichtlich des Wohlklangs, und so prangte das Werk in voller jugendfrischer Schönheit. — Als ich zu dem Konzert der Pianistin Emma Stember den Saal der Singakademie betrat, hatte gerade Kapellmeister Rebicek abklopfen müssen, weil die Solistin im Scherzo des Saint-Saënsschen Klavierkonzertes stecken geblieben war, und es dauerte gar nicht lange, da passierte ihr dasselbe Unglück zum zweitenmal. Warum jemand, der seines Gedächtnisses nicht sicher ist, nicht von Noten spielt, erscheint wirklich unerklärlich. Frl. Stember spielte auch Schumanns Davidsbündler, und einiges gelang ihr überraschend gut; die 18 Nummern dieser intimen Klavierstücke hintereinander öffentlich zwischen zwei so prunkvollen Konzerten wie das in g-moll von Saint-Saëns und Es-dur von Liszt zu plazieren, halte ich für eine unglückliche Idee. Im Bechsteinsaal gab Irene Schaefsberg einen Klavier-Abend, vermochte aber weder die Orgelphantasie von Bach-Busoni noch die Beethovensche Sonate in E-dur op. 109 zu bewältigen. Wenn die Pianistin dann plötzlich dem Publikum gegenüber behauptete, sie könne auf dem Bechsteinschen Flügel nicht spielen, so war das Publikum davon längst überzeugt: Frl. Schaefsberg konnte wirklich auf dem Flügel nicht spielen, wahrscheinlich auch nicht auf einem andern. In ihrem Klavier-Abend zeigte sich Gisela Grosz als eine feinsinnige Pianistin mit glänzend entwickelter Technik und einem reichlichen Schuss eigenartigen, durchaus individuellen Empfindens als Würze. Gerade ein Stück wie die Schumannsche Toccata verträgt ein wenig kapriziöse Zuthat von seiten des Pianisten recht gut. Chopins Nocturne in cis-moll und Sonate in b-moll wurden unter den Fingern dieser Pianistin reizvoll sinnige Tondichtungen voll Geist und Leben. Auch Gastone Bernheimer, der ausschliesslich Chopin spielte, interessierte den Hörer. Wenn zunächst die technische Brillanz, die Neigung zu gar zu schnellem Zeitmass auffiel, so wusste er doch die Feinheiten des Klaviersatzes dabei herauszuarbeiten; man merkte an mehr als einer Stelle, dass Herr Bernheimer doch mehr als ein Rekord-Spieler ist. Auch er hatte die b-moll-Sonate aufs Programm gesetzt. Zum wie vielten Male dieses Musikstück nur in den letzten Wochen von den Kritikern angehört werden musste, ist kaum auszurechnen. Dass die Pianisten der Klaviermusik der lebenden Komponisten so gut wie gar keine Aufmerksamkeit schenken, ist wirklich auffällig. Man kann wochenlang die Klavier-Abende der Pianisten besuchen und nicht ein einziges neues Klavierstück hören. Da verfahren die Sänger doch anders; selten, dass bei ihnen nicht die grössere Hälfte der Programme der modernen Lyrik eingeräumt wäre. So sang z. B. Tilli Koenen Gruppen von Richard Strauss, Wilhelm Berger, van Eyken, nachdem sie Schumann, Mozart, Brahms und Wagner absolviert hatte. Ihr köstliches Organ labte das Ohr mit edelstem Wohlklang, nicht aber der Harfenspieler, Herr Snoer, den sie

sich als Konzertgenossen gewählt hatte — er verstand sein Instrument absolut nicht zu meistern. Letzthin gab es sogar einen Liederabend mit lauter neuer französischer Lyrik Albert Bertelin begleitete am Flügel, Henriette Menjaud und Lucien Berton sangen abwechselnd Gesänge von Widor, Boellmann, Bertelin, Fauré und anderen französischen Komponisten, denen aber durchweg nichts bedeutendes, meist sogar recht hässliches eingefallen ist. Ein Stück von César Franck stand dem musikalischen Gehalt nach in seiner Umgebung wie eine Palme in der Wüste. Während sich Herr Berton als feingebildeter Sänger zeigte, dessen Bariton in allen Künsten ausdrucksvollen Vortrags wohl bewandert ist, that der Sopran der Dame dem Ohr recht weh, sobald die Höhe in Anwendung kam. Übrigens begleitete Herr Bertelin nicht gerade geschmeidig, sondern steif, mit hartem Klavierton. Eine rechte Herzensfreude hatten die Hörer, als Hermann Gura, von H. van Bos begleitet, seinen Lieder- und Balladen-Abend gab. Der Sänger war nicht einmal günstig disponiert, denn im Piano sprach das Organ bisweilen nur spröde an; sonst war aber der Vortrag von Empfindung durchwärmt, und oft machte sich ein Zug von grosser Gestaltungskraft vorteilhaft bemerkbar. Ausser Schubert und Loewe sang Gura Stücke von Zumpe, Behm und eine lange Reihe Rich. Straussscher Gesänge. Das animierte Publikum liess sich manches dieser Lieder doppelt vorsingen. E. E. Taubert.

Wie um das philharmonische Orchester werden wir bekanntlich auch um den philharmonischen Chor vielfach beneidet; haben bei jenem viele Persönlichkeiten mitgewirkt, um ihm zu seiner Stellung zu verhelfen, so verdankt der philharmonische Chor seine Position einzig und allein Siegfried Ochs. Wenn dieser ausgezeichnete Dirigent in dem Festkonzert anlässlich des 20jährigen Bestehens seines Vereins nur Berliner Komponisten zu Worte kommen liess, so dürfte dies auswärts nicht befremden um so mehr, als Professor Ochs bisher auf seinen Programmen die Berliner nicht gerade begünstigt hatte. Pietätvoll begann er mit Rudorffs 6stimmigem Gesang an die Sterne, bei dem mir Bülows Wort von dem applauslosen Einzugsmarsch für Abonnenten einfiel. Vielversprechend begann Otto Taubmanns 13. Psalm für Sopran- und Bass-Solo, 8stimmigen Doppelchor, Orgel und Orchester, doch erwies sich im weiteren Verauf der Gedankeninhalt nicht ausreichend im Verhältnis zu dem grossen Aufgebot an Mitteln; erst der Schluss mit dem Choral „Erschienen ist der herrlich Tag" konnte wieder erwärmen. An die Ausführenden waren sehr hohe Ansprüche gestellt. Aufgefallen ist mir, dass Taubmann, der ein Meister im Contrapunkt ist, das Orchester so stiefmütterlich und wenig klangschön behandelt hat. Fast enthusiastisch wurde der 16stimmige Chor (ohne Begleitung) „Der Abend" von Richard Strauss aufgenommen; ich glaube, dieses „Kunststück" würde von Instrumentalisten vorgetragen doch schöner klingen; übrigens ist die Melodik nichts weniger als edel. Um etwas von Pfitzner, E. E. Taubert und Humperdinck zu bieten, sang Frau Herzog (vorzüglich von Robert Erben begleitet) nicht gerade glücklich ausgewählte Lieder dieser Komponisten; den Schmerz hätte sie aber Herrn Ochs nicht anthun sollen, eins seiner heute sicherlich von ihm verleugneten Lieder zuzugeben. Viel Schönes birgt das „Sonnenlied" von Friedrich E. Koch, das leider durch seine Langatmigkeit beeinträchtigt wird; es ist jedenfalls mehr als eine achtunggebietende Leistung, ein Kunstwerk, in dem namentlich das Orchester klangschön behandelt ist. Den Schluss bildete „Mahomets Gesang" von Robert Kahn, der zwar ganz wohlklingend in Mendelssohnscher Manier den Goetheschen Text komponiert, aber diesen bei weitem nicht musikalisch erschöpft hat. Die Ausführung des ganzen Programms seitens des Chores und des philharmonischen Orchesters war vorzüglich, leider stimmte am Schluss des Taubmannschen Stückes die von Herrn Irrgang trefflich gespielte Orgel nicht mit dem Orchester. Als sehr leistungs-

fähig erwies sich wieder trotz der minderwertigen Tenöre die von Dr. Hugo Goldschmidt gegründete, jetzt von Dr. Leichtentritt geleitete Madrigalvereinigung, deren einzelne Mitglieder sich teilweise einen Namen als Solisten erworben haben. Jetta Rintel hat einzelne schöne Töne in der Kehle, singt aber im allgemeinen recht unrein und reizlos; der an ihrem Liederabend mitwirkende Geiger Walther Habenicht zeigte sich als solider Musiker in C. Francks Sonate, deren Klavierpart Herr Bos sehr fein spielte. Eine aparte Erscheinung unter den Sängerinnen ist jedenfalls Elsa Laura von Wolzogen mit ihrem süssen Stimmchen; sie verkörpert das lebende Lied, vergisst aber, dass der Konzertsaal kein „Brettl" sein soll; besonders in den Duetten mit dem mehr sprechenden als singenden Baritonisten Emil Del Dey machte dies sich sehr bemerkbar. Von dem mitwirkenden Geiger Gregor von Akimoff hörte ich eine sehr achtbare Wiedergabe des ersten Satzes aus Bruchs zweitem Konzert; als Begleiter fiel Erich Band angenehm auf. Einen günstigen Eindruck machte Maly v. Trützschler, die sehr musikalisch singt, viel gelernt, eine schöne Sopranstimme und Vortragstalent hat. Das Konzert der Neuen Orchester-Vereinigung unter Leitung von Professor G. Holländer erweckte eine günstige Meinung von der Leistungsfähigkeit dieses Dilettanten-Vereins, der an Mitgliederzahl allen ähnlichen hiesigen Vereinen bei weitem überlegen ist. Die mitwirkende Sängerin Gertrud Fischer sang ausdrucksvoll Bruchs „Ich wob dies Gewand", Kammermusiker Ziegner blies mit schönem Ton und Geschmack Richard Strauss' sehr gelungenes Hornkonzert. In einem eigenen Konzert zeigte die junge Geigerin Annie de Jong, dass sie technisch schon ziemlich reif ist und ihr Hauptaugenmerk nunmehr auf den Vortrag zu richten hat. Der in jeder Hinsicht ausgezeichnete Geiger Lucien Capet, der vor Jahresfrist hier einen kolossalen Erfolg errungen, fand jetzt dieselbe Aufnahme; er erwarb sich auch das Verdienst, Gernsheims (von diesem dirigiertes) schönes, im Andante sogar weihevolles Violinkonzert der unverdienten Vergessenheit zu entreissen. Der vortreffliche Violoncellist des Brüsseler Quartetts Jacques Gaillard gab ein eigenes Konzert mit dem philharmonischen Orchester: zwischen den beiden bekannten Konzerten von Lalo und Saint-Saëns spielte er ein sehr ausgesponnenes Lied von Vincenz d'Indy. Einen hochinteressanten Kammermusikabend veranstaltete Adalbert Gülzow mit seinen Quartettgenossen Hugo Müller, Diestel und F. Borisch und dem zur Genüge bekannten Pianisten Vianna da Motta, der nur mitunter zu viel Kraft anwendet; ich hörte ein sehr interessantes Streichquartett des russischen Meisters Taniew in C-dur, dessen grosse Schwierigkeiten spielend bewältigt wurden, und C. Francks hier auch noch unbekanntes Klavierquintett, dessen Adagio besonders seelenvoll gespielt wurde. Marie-Bruno, die gediegene Pianistin, der weibliche Joachim, Frl. Gabr. Wietrowitz und der Violoncellist Schrattenholz gaben ihren 1. Kammermusik-Abend, leider ohne jede Novität. „Ein Festtag war das Konzert des Brüsseler Streichquartetts der Herren Franz Schörg, Hans Daucher, Paul Miry, Jacques Gaillard, die ich noch über die ‚Böhmen' stelle: der Primgeiger ist in jeder Hinsicht ersten Ranges, die andern Herren nicht minder; ihr Zusammenspiel ist bis ins Kleinste ausgeglichen, die dynamischen Abstufungen sind ausgezeichnet, die Klangschönheit eine ideale, der Vortrag mustergültig." So schrieb ich in voriger Saison über diese Quartettvereinigung und so ist auch diesmal mein Urteil. Und solche Künstler müssen hier vor leeren Bänken spielen! Kann die Unhaltbarkeit unserer jetzigen Konzertverhältnisse besser illustriert werden? Hoffentlich finden die Brüsseler Herren bei ihrem zweiten Konzert am 16. Januar einen vollen Saal von Musikkennern. Sie spielten übrigens ein sehr interessantes, in den Ecksätzen mitunter etwas wüstes Quartett op. 35 von Vinc. d'Indy, dem in allen Sätzen ein Hauptthema zu Grunde liegt, und Beethovens e-moll-Quartett, dessen Adagio für mich den

Höhepunkt bildete. Das Waldemar Meyer-Quartett brachte u. a. d'Alberts prächtiges Es-dur-Quartett, das Holländische Trio u. a. das schöne A-dur-Trio op. 12 von V. Bendix zur Aufführung. Die Vereinigung für Kammermusik der ersten Bläser der Königl. Kapelle, Herren Prill (Flöte), Bundfuss (Oboe), Esberger (Clarinette), Gütter (Fagott) und Littmann (Horn), denen jetzt Vianna da Motta seinen pianistischen Beistand leistet, brachte ein für sie eigens komponiertes Sextett op. 114 von Hans Huber zur ersten Aufführung, ein recht schwaches Werk des leicht produzierenden Komponisten ohne tieferen Inhalt; nur das Scherzo und die Coda des Finale, in denen die Blasinstrumente virtuos behandelt sind, konnten interessieren. Im Tonkünstlerverein gelangte das schon mehrfach besprochene Quartett op. 63 von E. E. Taubert durch das Holländische Streichquartett, ferner Thuilles Sonate op. 22 für Violoncell und Klavier durch J. van Lier und James Kwast zur Aufführung; diese Sonate enthält so viele Feinheiten, dass ihr weite Verbreitung zu wünschen ist. Stimmungsvolle, teilweise eigenartige Lieder von Martin Jacobi sang Frau Tessa Gradl in einer Weise, dass wir mit Wehmut ihres Ausscheidens aus dem Opernhause gedenken mussten. Dr. Wilh. Altmann.

Zwei französische Künstler, Jane Bathori vom Theater de la Monnaie in Brüssel und Emil Engel von der Pariser Oper wussten durch die ganze Art vorzutragen und zu singen, für sich einzunehmen. Es steckt viel Musik und Ausdruck in ihnen. — Ein 8jähriges Wunderkind, Miecio Horszowski, das den Klavierpart des Mozartschen g-moll-Quartettes, Sachen von Bach, Schumann, Chopin und eigene kleine Gedanken mit grosser Unbefangenheit und einer beängstigenden Reife des Anschlags auswendig vortrug, versetzte alles in Erstaunen. „But I have no faith in then" (Rubinstein), — Wunderkindern ist nicht zu trauen; man hege und pflege daher das Talent und lasse es „natürlich" wachsen und reifen. — Recht solid und achtungswert, mit einer Technik von grosser Zuverlässigkeit und Sauberkeit, spielte die Pianistin Vera Jachles. — Zum Teil tiefgehende grosse Wirkungen erzielte Ludwig Hess mit seinen prachtvollen Heldentenor-Mitteln und durch die Wahrhaftigkeit des musikalisch-künstlerischen Ausdruckes. Man wünschte oft grössere Lösung und quellendere Freiheit des Organs. Es ist spröde, zäh und widerspenstig, sich in Klang umzusetzen, — aber es hat Kern und die nötige Härte, um dauerhaft zu sein und Stürmen zu trotzen. — Als vollendeter Klavierist, d. h. als Klavierspieler und -künstler, als Musiker und moderner Ästhet, bot Harold Bauer wohl die reifste Leistung unter den Jüngeren dieses Winters. Ich habe trotz der Anfechtbarkeit seiner Auffassung in vielen Dingen selten eine solche Kongruenz von Empfindung und Ausdruck, einen solchen Reichtum an individuellen Mitteln und Farben, eine solche Mannigfaltigkeit der echt klavieristischen, instrumentalen Darstellungskunst gefunden. — Die Contra-Altistin Margarete Heilbronn bestach anfangs durch eine ausgiebige Tiefe, eine gewisse Wärme des Vortrags und gute Aussprache, trübte aber dann durch das Fehlen der Brustresonanz, eine monotone Farbengebung und häufig hervortretende Unreinheit die reine Kunstwirkung nur allzusehr. — In der Kirche zum heiligen Kreuz spielte Bernhard Irrgang die d-moll-Orgelsonate von Reger, ein Werk von chaotisch wildem Branden und titanisch strebenden Linien, während Frl. Karsten Rezitativ und Arie aus dem Messias und drei Lieder aus dem köstlichen Weihnachtscyklus von Peter Cornelius mit wohlklingender Stimme vortrug. — Zum Besten der Berliner Ferienkolonieen fand unter Mitwirkung eines Kinderchores des Eichelbergschen Konservatoriums und von Frau Nina Faliero-Dalcroze eine Ausführung neuer drolliger Kinderlieder statt, die Prof. Jaques-Dalcroze gedichtet und in Musik gesetzt hat. Es ist nur mit Freude zu begrüssen, die Einförmigkeit gewisser Jugendlieder zu beleben und dem uralten, in dem Wechsel der Zeiten und der Völker ewig sich erhaltenden

Quell der Volkslieder zu Spiel und Tanz frisches Wasser zuzuführen. — Viel Geschmack, gute Schulung und besonders in der Höhe weichen Klang vereinigt Gertrude Lucky. Bei zunehmender Sicherheit, grösserer Rundung und Fülle darf man von ihr wie von dem Geiger Adrian Rappoldi, der mir einen recht gediegenen und musikalisch-ernsten Eindruck machte, gute und schöne Leistungen erwarten. — Kunstvolle Filigranarbeit und Stilgrösse sind zumeist Gegensätze, und durchdachtes Ausgestalten des Kleinsten und Einzelnen führt weiter und weiter vom Weg der Ursprünglichkeit und einer naiv-natürlichen Auffassung ab. Severin Eisenberger fasste Beethoven op. 106 in der gleichen Weise mit Glacéhandschuhen an, wie Rosenthal op. 111, — seine Entwickelung wird wohl also auch wie bei diesem in einem Spezialismus enden.

Rud. M. Breithaupt.

BREMEN: An orchestralen Neuheiten brachten die Philharmonischen Konzerte letzthin nur d'Alberts schwungvolle und charakteristisch gehaltene, aber ihrer Knappheit wegen für den Konzertsaal nicht recht geeignete Ouverture zum „Improvisator". Ausserdem kam zur ersten Vorführung Josef Frischens „Athenischer Frühlingsreigen", ein gefälliges, für Frauenstimmen und Orchester geschriebenes Tonbild, das aber auf grössere Bedeutung kaum Anspruch hat. Als Solisten erfreuten uns der bewundernswerte Sapellnikoff und Meschaert, dessen ausgezeichneter Vortragskunst es indes nicht gelang, Strauss' Notturno schmackhaft zu machen. — Unser Quartett (Schleicher-Scheinpflug-Pfitzner-Etteit) brachte mit bestem Erfolg op. 28 von Leo Schrattenholz, das besonders in den Mittelsätzen schöne Erfindungsgabe zeigt, während für die beiden Ecksätze die Gestaltungskraft noch nicht ganz ausreichen will. — Ein musikalisches Ereignis war d'Alberts Beethoven-Abend, der uns die drei letzten Sonaten, die grosse Waldstein und die Appasionata in herrlicher Vollendung geniessen liess. Sehr günstig verlief vor ausverkauftem Hause das Konzert des Lehrer-Gesangvereins unter Hobbing, wo auch Irene von Brennerberg wohlverdiente Lorbeeren pflückte, und endlich verdient noch der Liederabend unserer hochgeschätzten Sopranistin Marie Busjaeger ehrenvolle Erwähnung.

Prof. Kissling.

BRÜSSEL: Die Ysaye-Konzerte finden jetzt im Monnaie-Theater statt. War es das veränderte Lokal oder das Programm — jedenfalls war im 1. Konzert der Enthusiasmus früherer Jahre merklich herabgestimmt. Das Orchester spielte sehr gut die Ouvertüre zu Romeo und Julia von Tschaikowsky und eine mit grossem Geschick gearbeitete Phantasie über 2 wallonische Weihnachtslieder von dem belgischen Komponisten Jongen, der entschiedenes Talent besitzt. Dagegen war das Tempo im Lisztschen Mephistowalzer total vergriffen — viel zu überstürzt, das Werk wurde denn auch glänzend „umgeschmissen". Frau Kleeberg spielte das G-dur-Konzert von Beethoven sehr sauber und glatt, aber ohne geistige Vertiefung, und H. Becker zeigte sich wieder als Meister der Technik und intelligenter Musiker in dem Cello-Konzert von Dvořák und einem „Lied" von Vincent d'Indy. Im 2. Concert populaire hörten wir unter S. Dupuis in nicht einwandfreier Wiedergabe die Pastoral-Symphonie und Holländer-Ouvertüre und eine sehr „öde" Ode symphonique von dem Belgier Raway. Busoni spielte das interessante 5. Konzert von St.-Saëns, das, in famoser Ausführung, sehr gefiel, und dann noch Prélude, Choral und Fuge von C. Franck, sowie als Zugabe die As-dur-Polonaise von Chopin.

Felix Welcker.

BUDAPEST: Die bedeutendsten konzertalen Ereignisse haben wir auch in diesem Monat den Philharmonikern zu danken, deren Produktionen bisher durchweg den grössten Beifall gefunden haben. Als interessante Novitäten hörte man im dritten Konzert Tschaikowskys II. Symphonie in F-dur, ein wild vertontes Kriegsbild, das den genialen Komponisten von der sarmatisch-unbändigen Seite seines Talentes zeigt, im

vierten Konzert das interessante Werk eines hochbegabten heimischen Komponisten, die symphonische Dichtung „Salambo“ von van Buttykay, die allerdings weniger durch Reichtum und Bedeutung der Gedanken, als durch das blendende Kolorit der Instrumentation und die geistvolle technische Arbeit fesselte. In dem Programm der Quartettgesellschaft Hubay-Popper erschienen als Novitäten F-dur-Quartett von Tschaikowsky und Bruckners mit Unrecht vernachlässigtes Streichquintett, bei Grünfeld-Bürger konnte man sich an der glänzenden Talentprobe eines heimischen jungen Tonkünstlers, dem h-moll-Streichquartett von Albert Siklos, erfreuen. Aus der Fülle der solistischen Darbietungen ragten als die künstlerisch-wertvollsten die Interpretationen Meister Ysayes (Konzerte von Bach und Saint-Saëns), die pianistischen Virtuosenkünste Sauers, und die Gesangsvorträge von Emmy Destinn, Theodor Bertram und Frau Moran-Olden hervor. Glänzenden Erfolg erzielten auch die beiden jugendlichen Pianistinnen Jolanthe Mérö und Alice Ripper, und volle Anerkennung ward auch dem temperamentvollen amerikanischen Geiger Felix Grossi zu teil. Dr. Béla Diósy.

DRESDEN: Im dritten Hoftheaterkonzert der Serie A wurde die Böcklin-Symphonie von Hans Huber zum erstenmal gespielt und erzielte eine achtungsvolle, aber nicht gerade warme Aufnahme. Das ist bedauerlich, denn man hat es hier mit einer ernsten und tüchtigen Arbeit zu thun, deren Vordersätze allerdings bedeutender und meinem Empfinden nach dem Charakter Böcklinscher Kunst mehr verwandt sind, als das Finale, das in den Variationen seines fragmentarischen Themas die Absicht Hubers, einzelne Bilder des grossen Malers musikalisch zu kennzeichnen, kaum erfüllen kann. — Im dritten Philharmonischen Konzert wirkten als Solisten Eugen Ysaye und Werner Alberti mit. Letzgenannter Tenorist war sehr stark indisponiert und brachte es deshalb zu keinem rechten Erfolg, sodass der berühmte Geigenmeister die Ehren des Abends fast allein erntete. Recht bedauerlich ist es, dass die Veranstalter dieser Konzerte darauf verzichten, in jedem derselben eine bemerkenswerte Orchesterneuheit vorzuführen, sondern sich mit der Gewinnung von Solisten begnügen. Konzerte, die den Titel „philharmonische“ führen, müssten doch neben den ausübenden auch den schaffenden Künstlern Gelegenheit zur Bethätigung geben. Im Tonkünstlervereine, dessen künstlerische Leitung Friedrich Grützmacher auch nach seinem Übertritt in den Ruhestand erfreulicherweise noch beibehalten hat, hörte man am ersten Aufführungsabend als Neuheit das Blas-Quintett C-dur, das der verstorbene August Klughardt dem Dresdener Tonkünstlerverein als Dank für seine Ernennung zum Ehrenmitglied gewidmet hat. Das Werk ist für Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott geschrieben und stellt eine wertvolle Bereicherung der Bläser-Kammermusik dar, zu deren Pflege sich erst neuerdings ein aus den Herren kgl. Kammervirtuosen Ritter-Schmidt und Lange und den Kammermusikern Wunderlich, Lindner und Knochenhauer bestehende Vereinigung gebildet hat. Die genannten Herren, die auch Konzertreisen nach auswärts zu unternehmen gedenken, debütierten mit dem Klughardtschen Quintett mit dem grössten Erfolg und verhalfen dem nicht eben tiefgehenden aber klang- und formenschönen Werk zu einer sehr beifälligen Aufnahme. Joh. Seb. Bachs kraftvolles Konzert d-moll für drei Klaviere und Streichorchester beschloss den genussreichen Abend. Im Mozart-Verein ist die Frage der Nachfolgerschaft des in seiner Eigenart wohl unersetzlichen Alois Schmitt noch immer nicht endgültig geregelt; vor der Hand führt der bisherige stellvertretende Dirigent Max von Haken den Taktstock und er hat in zwei Aufführungen sich bereits recht gut bewährt, sodass ihm der vielumworbene Posten wohl endgültig zufallen dürfte. Das letzte Konzert des Vereins vermittelte die Bekanntschaft mit der stimmlich hoch begabten, gut geschulten und im Vortrage reifen und innigen holländischen Altistin Julia Culp und führte ausserdem Prof. Reimann-

Berlin (Orgel) wieder in unsere Stadt, wo er immer freudig willkommen geheissen wird. Von seinen diesmaligen Vorträgen interessierte besonders das Adagio für eine Orgelwalze von Beethoven, das Dr. Kopfermann s. Zt. in der Berliner kgl. Bibliothek aufgefunden und in der „Musik" veröffentlicht hat. Das ernste und doch so milde Tonstück brachte eine starke Wirkung hervor. Den Ruhepunkt des Abends bildete die „Kleine Serenade" für zwei Streicherchöre und Pauken von Mozart, die für Dresden noch neu war. An Solistenkonzerten fehlte es auch in den letzten Wochen nicht, aber sie waren zum grossen Teil wenig erquickliche Versuchsabende unfertiger Talente oder ehrgeiziger Mittelmässigkeiten. Aus ihnen hervor ragte ein Klavier-Abend Eugen d'Albert's und ein Soloabend unseres kgl. Konzertmeisters Max Lewinger, der sich in seinem Verlauf als ein Geigenkünstler allerersten Ranges erwies und jubelnden Beifall erntete. Am selben Abend kam ein Klavier-Quartett f-moll von Georg Schumann, zur ersten, sehr erfolgreichen Aufführung unter persönlicher Mitwirkung des Komponisten. In einer der Vormittagsaufführungen im Musiksalon Bertrand Roth, der immer mehr der sonntägliche Sammelpunkt unserer ersten und ernstesten musikalischen Kreise wird, kam der Komponist Paul Colberg mit einer Reihe eigener Werke zu Wort, in denen er ein schönes, wohlgebildetes und nach hohen Zielen strebendes Talent bekundete. F. A. Geissler.

DÜSSELDORF: Am zweiten Abonnements-Abend des Musikvereins unter Prof. Buths spielte Prof. F. W. Francke aus Köln mit bekannter Meisterschaft ein neues Konzert für Orgel und Orchester von E. Bossi und erfuhren „die Seligkeiten", Oratorium von César Franck, eine gediegene Wiedergabe. Der dritte Abend des Vereins war Mozart gewidmet; das Orchester spielte die Jupitersymphonie vorzüglich, und Klotilde Kleeberg trug in sehr delikater Ausführung das B-dur-Klavierkonzert vor. Ebenfalls unter der Flagge des Musikvereins gastierte das Genfer Streichquartett (Marteau, Reymond, Pahnke, Rehberg); es bot neben Mozart und Beethoven (Harfenquartett) ein neues Streichquartett des Primgeigers Marteau, dem nur gediegene Arbeit nachzurühmen war. Der Gesangverein des Dr. F. L. Limbert führte Schumanns „Das Paradies und die Peri" zu populären Eintrittspreisen sehr tüchtig auf. Ed. Risler absolvierte einen Klavier-Abend; Kammersänger Karl Mayer einen Lieder- und Balladen-Abend. Die Meininger Hofkapelle konzertierte unter Fritz Steinbach, der ausserordentlich gefeiert wurde, besonders nach der unübertrefflich gespielten F-dur-Symphonie von Brahms. An überflüssigen und interessanteren Vorkommnissen mehr lokalen Interesses war kein Mangel. A. Eccarius-Sieber.

FRANKFURT A. M.: Ein Konzert im Opernhause, in dem Edouard Colonne aus Paris den Dirigentenstab führte, nimmt im Musikleben dieses Winters bevorzugte Stellung ein. Zu dem Interesse an der Persönlichkeit des Mannes, der soviel dazu beigetragen, bei seinen Landsleuten den Sinn für Berlioz wie für Richard Wagner zu wecken, als beide Meister noch nicht von den Modeströmungen getragen wurden, gesellte sich auch das Interesse an zwei Werken, die zum erstenmale hier erklangen. Gustav Charpentier, der Louisen-Komponist, zeigte sich als Schöpfer einer Orchestersuite „Impressions d'Italie", als Maler graziöser und pikanter Klangbildchen im ungefähren Stil der Arlésienne-Suite, nur nicht so frei in der musikalischen Entfaltung, die durch einen Programmtext an bestimmte sichtbare Vorstellungen gebunden ist. Ein hübsches, nicht tiefes Stück Arbeit. Ungleich nachhaltiger und bedeutender ist die vorher von Colonne aufgeführte d-moll-Symphonie von César Franck, die erste Symphonie dieses Meisters, die man hier vernahm. Sie hat drei Sätze; der erste prägt sich schon beim einmaligen Hören stark ein. Ein erstes Thema, das, etwa wie die „Schicksalsfrage" der „Nibelungen", aus nur 3 Noten besteht, ein zweites, nicht viel komplizierteres, dem der

„weibliche“ Charakter durch die harmonischen Werte verliehen wird — das ist der ganze Hauptstoff. Aber zu welchen Wirkungen er ausgebeutet und erhoben wird, das erregt eine fast ehrfürchtige Empfindung, obschon, wie etwa bei Bruckner, der Faden des Gespinstes öfters brüchig wird. Einmal ballt sich das Ganze zu einer wuchtigen Bläser-Episode zusammen, die mir beinahe die Wirkung der erschütternden e-moll-Stelle in der zweiten Wandelmusik des „Parsifal“ nahe brachte. Und wie schön klärt sich die Stimmung im Schlusssatz, in welchem die Geister der vorhergegangenen Sätze wieder beschworen werden, um mit den alten Zungen einen neuen Sinn zu offenbaren! Colonne dirigierte u. a. auch den „Venusberg“ des Pariser „Tannhäuser“, weniger nervös als die meisten deutschen Kollegen, aber doch kraftvoll in den sinnlichen Kontrasteffekten. Der Dirigent errang sich einen anhaltenden Applaus, einen herzhaften Erfolg. In einem Konzert des Lehrervereins-Männerchores unter Maximilian Fleischs hingebender Leitung wurde eine grössere Komposition „Der Wald“ für Chor, Soli und Orchester von Bernhard Scholz, ein wohlempfundenes Werk, bürgerlich nahrhafte Kost, mit regem Beifall beschieden; in einem anderen grösseren Novum von Franz Mikorey „Nordische Sommernacht“, das mit grösseren Ansprüchen einherwandelt, „wagnert“ es im Orchester so sehr, dass man kaum noch weiss, was für Mikorey dabei übrig bleibt, es sei denn der schwierige, ertüftelte Vokalsatz. Bei Weingartners 3. Konzert mit dem Kaim-Orchester soll es in der Pastoral-Symphonie minder reinlich zugegangen sein als früher; höher stand die Wiedergabe der No. 7 von Beethoven. Im „Museum“ gab es einen genussreichen Berlioz-Wagner-Abend mit „Harold in Italien“ und dem reizenden Siegfried-Idyll, das sicher noch an Interesse gewinnen würde, wenn das im „Engeren“ Rich. Wagners bekannte nähere „Programm“ dazu bekannter würde. An einem Freitagabend des Museums erfreute der italienische Bassist Ettore Gandolfi ungemein durch seine in Anlage und Schule vornehme, tiefdunkel gefärbte Stimme und die schöne Ruhe des Vortrags. Dass sich Sarasate, der jüngst hier spielte, auf seine älteren Tage noch mit Bach befreundet, ist gewiss auch schon anderwärts mit Freude bemerkt worden.

Hans Pfeilschmidt.

HAAG: Von grossem künstlerischen Interesse waren die Konzerte von Harold Bauer. Ausser Julius Röntgen kenne ich keinen grösseren Beethoveninterpreten als ihn. Bauer ist kein Virtuose, in dem gewöhnlichen Sinne des Wortes, er ist ein denkender Künstler. In seinem letzten Konzert gab er uns Gelegenheit den ganz hervorragenden spanischen Violoncellisten Pablo Casals kennen zu lernen. L. Boëlmanns „Variations Symphoniques“ und Locatellis Sonate für Violoncello waren Glanzleistungen. Das beste doch boten beide Künstler in der Wiedergabe von Beethovens Sonate op. 69. — Die „Gesellschaft für Nord-Niederländische Musikgeschichte“ veranstaltete hier ein Konzert von „Oud-Nederlandsche Musiek“. Den Glanzpunkt dieses Abends bildeten die Vorträge Joh. Messchaerts. Mit den Liedern aus den Nederlandsche Gedenckclank van Valerius bearbeitet von Loman und Riemsdyk erzielte der Sänger tiefgehende Erfolge. — In jeder Saison sind uns Joh. Messchaert und Julius Röntgen liebe Gäste. Nannte ich früher Röntgen den Pianisten von Gottes Gnaden, so kann ich dasselbe von Messchaert als Sänger sagen. Ausser Liedern von Schubert erfreute er an diesem Abend durch die glänzende Wiedergabe mehrerer Loewescher Balladen. Röntgen excellierte im Vortrag von Beethovens cis-moll-Sonate. — Der Kammermusik-Abend des „Haagschen Tonkunst-Quartett“ brachte Glazounows Streichquartett op. 70; obschon die Komposition nicht frei von Reminiscenzen ist, so ist sie doch ausnehmend interessant. Robert Schumanns Klavierquintett op. 44 und die Sonate von E. Grieg op. 7 waren die andern Nummern des Programms, bei denen B. H. Verhey die Klavierpartie auf sich genommen hatte. Frl. O. Munniks-

de Jongh sang G. Buononcinis „Per la gloria". — Der Männergesangverein „Arti et Charitati" hatte für sein erstes Konzert die Mitwirkung der Damen Bussius und Ella Ney gewonnen. Über beide Künstlerinnen habe ich anlässlich eines früheren Konzertes bereits geschrieben. Der Verein entwickelte einen schönen, noblen Klang. Am besten gefiel mir Händels: Ecce quomodo moritur, wogegen Pressburgs: „Encomium Patriae" (die Pflichtnummer des Amsterdamschen Gesangwettstreites) mich sehr enttäuschte. Otto Wernicke.

HAMBURG: Einer der verdienstvollsten Musiker Hamburgs, ein Künstler, der, abhold jeder Reklame und Marktschreierei, Gutes wirkte, als ob er damit nur seine Pflicht thäte, Julius Laube, konnte am Anfang des Dezember auf eine 25jährige Thätigkeit als Kapellmeister in unserer Stadt zurückblicken. Die Bedingungen, unter denen das eigentlich erste Orchester Hamburgs arbeitet, sind nicht glänzend; es fehlt uns, man schämt sich eigentlich darauf hinzuweisen, ein städtisches oder staatliches Orchester. Erst seit einigen Jahren giebt der Senat eine minimale, kaum nennenswerte Unterstützung zur Erhaltung des Orchesters des „Vereins der Musikfreunde" und nach wie vor fehlt es an Mitteln für eine kräftige Pensionskasse, der unerlässlichen Voraussetzung eines stabilen Orchesters. Dies Orchester der Musikfreunde ist hervorgegangen aus dem ehemaligen Laube-Orchester, und das Laube-Orchester, von dem durch Decennien Hamburg musikalisch lebte, verdankte seine Existenz einzig der Intelligenz und Thatkraft Julius Laubes. Das ist die eine Seite seiner Verdienste. Und auf der anderen Seite hat man Laube dafür zu danken, dass er schon in den Zeiten, in denen Hamburg eine Hochburg des musikalischen Rückstandes war, mutig, unverzagt und unverdrossen für das Neue eintrat. Nicht immer hatte unsere Stadt einen Bülow, Weingartner, Nikisch und Fiedler; lange genug entwarf Engherzigkeit hier die Programme für die grössten Konzerte und hielt unter dem schützenden Mantel der Klassizitäts-Pietät jeden gesunden Luftzug fern; lange genug dominierte die persönliche Liebhaberei und der subjektive Geschmack von an sich gewiss tüchtigen, aber dem Rechte der musikalischen Neuzeit ohne Verständnis gegenüber stehenden Dirigenten. Da war es immer wieder Laube, der das nötige Gegengewicht beibrachte und Dutzende von Werken, die heute dem Repertoire des Konzertsaales angehören, verdanken Laube die Einführung in Hamburg. Was endlich Julius Laube in seinen populären, billigen Konzerten zur Erweckung und Förderung eines musikalischen Geschmackes in einer nicht allzu musikalischen Stadt beigetragen hat, wie er überall Bahn gebrochen und das Terrain geebnet hat, das gehört der Geschichte von Hamburgs Musikleben an. Zu bescheiden, um jemals Mode werden zu können, hat Laube sich nie um persönliche Triumphe gekümmert und seine Interpretation guter Musik in Übereinstimmung damit auch von „interessanten" Detailzügen frei gehalten. Ein einheitlicher Zug ins Grosse, eine wohlthuende Gesundheit der Empfindung zeichnen seine Art zu musizieren aus; ein feines Stilgefühl bietet den Komponisten, die ihm ihre Werke anvertrauten, die sicherste Gewähr für eine pietätvolle Behandlung. Dass das musikalische Hamburg sich selbst ehrte, indem es Laube an seinem Jubeltage ein Fest bereitete, an dem alle Kreise sich beteiligten, bedarf bei so vielen Verdiensten keiner weiteren Begründung. Übrigens liess Laube auch diesen Abend nicht vorübergehen, ohne seinem Prinzip treu zu bleiben: Tschaikowskys „Manfred-Symphonie" und das wonnige erste Vorspiel zu Humperdincks „Dornröschen" — das Schönste der ganzen Dornröschen-Partitur — erlebten unter Laube die Erstaufführung. Laubes Mission ist auch heute noch nicht erfüllt: die Verhältnisse drängen hier auf eine Reorganisation an Haupt und Gliedern und bei den Beratungen wird man wohl thun, die Stimme eines so erfahrenen und klugen, praktischen Mannes zu hören. Das Glück, Laubes Rat hören zu dürfen, werden dann hoffentlich diejenigen zu schätzen wissen, in deren Hand die wich-

tigen Entscheidungen liegen werden. — Das „Böhmische Streichquartett", seit einigen Jahren ein ständiger Faktor in unserer Konzertrechnung, hat seinen vier Abende umfassenden Cyklus bereits absolviert und infolge einer sehr erfreulichen Teilnahme schon für den nächsten Winter einen neuen Cyklus annonziert. Max Fiedler hat mit einem d'Albert-Abend seinen Abonnenten eine besondere Freude bereitet und Arthur Nikisch hat mit einem Fragment aus „Feuersnot" so nachdrücklich auf diesen Einakter Strauss' hingewiesen, dass unsere Theaterdirektion kaum noch umhin wird können, einen gewissen Richard Strauss der Ehren zu würdigen, deren man die unbekanntesten und mindestbegabten Ausländer so oft hier für wert hielt. Heinrich Chevalley.

HANNOVER: Drei grosse Orchesterkonzerte und eine Oratoriumaufführung, das waren die Glanzpunkte meiner diesmaligen Berichtsperiode. Von den ersteren war das von der Meininger Hofkapelle unter Leitung Steinbachs am 3. Lutterabend das bedeutendste nach Programm und Ausführung. Brahms' c-moll-Symphonie, Strauss' „Don Juan", eine köstliche Serenade für Bläser von Mozart, die Coriolan-Ouvertüre und endlich die Wandererphantasie von Liszt, in der Prof. Lutter den Klavierpart vollendet ausführte, waren die geradezu ideal gelungenen Nummern dieses Konzertes. Auf gleich hoher Stufe hätte das Konzert gestanden, das Rich. Strauss mit dem Berliner Tonkünstlerorchester gab, wenn dieses Orchester in Klang und Schattierungen edler abgetönt gewesen wäre. Die Hauptnummern waren hier: „Aus Italien" von Strauss, „Hungaria" von Liszt und Tschaikowskys symphonische Ballade „Der Woywode". — Schumanns d-moll-Symphonie und César Francks symphonische Ballade „Der wilde Jäger" bildeten die Orchesternummern des 4. Abonnementskonzertes unseres kgl. Orchesters (Kotzky), während der Meistersänger Messchaert in Strauss' eigenartigem „Notturno" sowie in 2 Löweschen Balladen glänzte. Ausserdem zeigte sich noch die Pianistin Frau Haasters-Zinkeisen in Beethovens Es-dur-Konzert als gediegene, wenn auch nicht gerade als übermässig temperamentvolle Künstlerin. — Die erwähnte Oratorien-Aufführung seitens der „Musikakademie" (Frischen) hatte Bossis „canticum canticorum" und Schlussscene aus dem 1. Aufzuge aus „Parsifal" zum Gegenstande, wobei sich die Vorbereitung dieser Werke als eine liebevoll-eingehende erwies. Scheidemantel errang mit seinem wundervollen Gesang wieder aller Sympathieen, während die Sopranistin Frau J. Dietz allenfalls annehmbar war. — Dann wären noch zu nennen: Ein glanzvoll verlaufener Klavier-Abend Eugen d'Alberts, vier Abende des Pianisten Koczalsky, der sich als Chopinspieler besonders gut hier einführte, der erste Kammermusik-Abend des neu gebildeten Quartetts der Herren Wollgandt, Steinmeyer, von Fossard, Steinmann und Taegener, der sehr vielversprechend für die Zukunft der jungen Genossenschaft verlief, ein Lieder-Abend unseres seitherigen lyrischen Tenoristen Scheuten unter Assistenz des Hofpianisten Evers, sowie endlich ein „Udel-Quartett"-Abend, der mit seinem erfrischendem Humor angenehme Abwechslung in die Menge ernster Musik brachte. Die Namen Brune, Klose, Mary Wurm tauchen ferner noch aus der Menge anderer Namen vorteilhaft heraus. L. Wuthmann.

KASSEL: Das Hauptereignis der letzten Wochen bildete ein Konzert der Meininger, die ausser anderem die F-dur-Symphonie von Brahms und den Don Juan von Strauss zu ganz vollendeter Ausführung brachten. Des letzteren „Heldenleben" erlebte hier seine erste Aufführung in dem 2. Konzerte der Kgl. Kapelle (Dr. Beier), wurde aber nur lau aufgenommen. Die symphonische Dichtung „Maria Stuart" von P. Ertel, die das 3. Konzert dieser Kapelle eröffnete, erschien als eine recht geschickte Arbeit mit mancherlei hübschen Zügen in Struktur und Orchesterbehandlung. Schuberts h-moll- und Schumanns Es-dur-Symphonie waren die weiteren Orchestergaben der beiden Abende. Ein Violin-Konzert von d'Erlanger (Paris), das Meister H. Heermann trefflichst vermittelte,

zeigte mehr ansprechende Kleinarbeit als Tiefe und Kraft der Empfindung. Wie der grosse Geiger feierte auch die Sängerin Frl. Therese Behr wieder wahre Triumphe. Den Inhalt der drei Kammermusik-Abende der Herren Hoppen, Kaletsch, Schmidt und Monhaupt bildeten zumeist Werke von Haydn, Mozart und Beethoven. Ausserdem kamen Schumann, Brahms, Klughardt und Dvořák mit je einem Werk zu Worte. Ein Liederabend des Baritonisten Carl Mayer und ein Konzert des Ehepaares Petschnikoff liessen die hohe Künstlerschaft dieser Gäste wieder in dem schönsten Lichte erscheinen. An Stelle des bisherigen Dirigenten des Oratorienvereins, des Kgl. Kapellmeisters Dr. Beier, ist Herr Karl Hallwachs getreten. Dieser hat zugleich die Leitung der Liedertafel übernommen und mit ihr bereits ein Konzert veranstaltet, das von seiner Dirigentenfähigkeit das günstigste Zeugnis gab. Als Komponist führte er sich mit einem Huldigungsmarsch für grosses Orchester vorteilhaft ein. Besonderen Glanz verlieh dem Konzert die Geigenvirtuosin Frl. Mina Rode. Dr. Brede.

KÖNIGSBERG: Seit dem letzten Berichte hat eine Reihe von Künstlern, sowohl junge, aufstrebende als berühmte, in der Stadt Kants konzertiert. Die sehr begabte Mezzosopranistin Hedwig Bukofzer, der Pianist Fritz Häckel, der sich besonders in der h-moll-Sonate von Liszt auszeichnete, die Violinistinnen Helene Ferchland und Hedwig Braun geben die besten Hoffnungen auf guten Nachwuchs. Therese Behr, die, wie es schien, ein wenig ermüdete Meistersängerin, sang gefällige Sachen von Zumsteeg, schöne von Schubert und interessante von Artur Schnabel; Schnabel accompagnierte sie und spielte ausserdem u. a. überaus intim die grosse B-dur-Sonate von Schubert. Joseph Joachim wurde von seinen Königsbergern im 2. Symphoniekonzerte gefeiert, das als schönste Nummer eine kraftvolle Wiedergabe der c-moll-Symphonie von Brahms unter Prof. Brodes Leitung aufwies. Tags darauf erschien das ganze Joachim-Quartett mit 3 Beethoven, darunter op. 130 in B-dur, das kurz vorher das einheimische Wendel-Quartett vortrefflich interpretiert hatte. Das Ehepaar Dulong, Lula Mysz-Gmeiner, Hedwig Kaufmann und vor allem Reisenauer waren die übrigen Künstler, die mit alten und neuen Kompositionen die Hörer entzückten. Die meisten brachten etwas neues mit; die Namen Berlioz (dieser durch Orchesteraufführungen unter Brode und Wendel), Liszt, Richard Strauss, Hugo Wolf fangen an, dem Königsberger Publikum geläufig zu werden. Paul Ehlers.

LEIPZIG: Einer von Prof. Nikisch liebevoll vorbereiteten und unter rühmenswerter solistischer Mitwirkung der Frau Marie Seyff-Katzmayr aus Wien und der Frau Adrienne Kraus-Osborne und der Herren Jacques Urlus und Dr. Felix Kraus von hier sehr schön gelingenden Aufführung der „Missa solemnis", welche das 8. Gewandhauskonzert gebracht hatte, folgten im 9. eine hervorragend schöne Wiedergabe der Pastoral-Symphonie von Beethoven und freudig und begeistert aufgenommene Vorträge des Künstlerpaares d'Albert. Hermine d'Albert-Fink konnte sich trotz eines Indisponiertseins als feinsinnige Gesangsinterpretin einiger von ihrem Gatten herrührender Kompositionen (Konzertscene „Seejungfräulein" und mehrere stimmungsvolle Lieder) vielen herzlichen Beifall ersingen, und Eugen d'Alberts vollkommen schöne Reproduktionen des a-moll-Konzertes von Schumann und der Wanderer-Phantasie von Schubert-Liszt entfesselten wahre Beifallsstürme, die der Künstler mit der Zugabe des f-moll-Impromptus von Schubert beschwichtigen musste. Zwei Abende später beteiligte sich d'Albert am dritten Gewandhaus-Kammermusikkonzert der Herren Berber, Heyde, Sebald und Klengel, indem er in wunderbarer Weise die Klavierpartieen einer bis auf den reizvollen Scherzosatz wenig wunderbaren Rubinstein-Sonate op. 49 für Viola (tüchtig gespielt von Alexander Sebald) und Pianoforte und des Es-dur-Quintettes von Schumann ausführte, worauf dann die genannten Herren noch Schuberts a-moll-Quartett mit grosser

Vollendung erklingen liessen. Einen ungemein grossen Erfolg errang sich im fünften der Eulenburgschen Orchesterkonzerte Generalmusikdirektor Fritz Steinbach mit der vorzüglichen Ausführung eines schönen, echten Orchester-Programms: „Oberon"-Ouverture, „Violinkonzert" von Brahms (mit der trefflichen Geigerin Marie Roeger-Soldat) und „C-dur-Symphonie" von Schubert. Auch im vierten Philharmonischen Konzert kam Brahms zu Wort und zwar mit seinem Doppelkonzert für Violine und Violoncello, dessen Solopartieen von den dem Winderstein-Orchester angehörigen Herren Soma Pick-Steiner und Willem Willecke in recht respektabler Weise gespielt wurden. An erster Stelle des weiterhin durch fesselnde Gesangsvorträge des Ehepaares von Dulong bestrittenen Programmes erklang als wenig erfreuliche Novität eine natürlich in c-moll stehende fünfte Symphonie von Aug. Klughardt. Die diesjährige Bachvereins-Aufführung des „Weihnachtsoratoriums" (Solisten: Frl. Gerda Lange aus Bremen, Frl. Anna Hartung, die Herren Oskar Noë und Ernst Hungar) soll, was Chor und Orchester anbelangt, an Feinheit der Ausarbeitung hinter den Aufführungen anderer Jahre zurückgestanden haben. Hier und da traten eben schon Symptome eines gewissen Übermusiziertseins zu Tage, wie denn selbst Alfred Reisenauer seinen zweiten Klavierabend nicht ganz einwandfrei durchzuführen vermochte. Freundlichem Interesse als Klavierspieler — nicht aber als Komponist begegnete Richard Platt, viel aufmunternder Beifall wurde neuerdings Frl. Anna Schytte zu teil, die in einem Konzert der sehr tüchtigen Flötistin Agnes Fahlbusch mitwirkte, und eine beträchtliche Erweiterung seines pianistischen Könnens bezeugte Bruno Hinze-Reinhold mit einem vorwiegend Liszt berücksichtigenden Klavier-Abend. Das böhmische Streichquartett verabschiedete sich an seinem vierten Konzert-Abend mit sehr schönen Vorträgen des B-dur-Quartettes op. 130 von Beethoven, des Kaiserquartettes von Haydn und des Es-dur-Streichquintettes von Dvořák, und herzliches „Auf Wiedersehen!" klingt den Herren Hoffmann, Suk, Nedbal und Wihan von Leipzig her nach. Von den mancherlei Liederabenden interessierte wohl am meisten jener, an dem der grosse Ausdrucksmeister Dr. Ludwig Wüllner im Verein mit seinem fürtrefflichen Begleiter Coenraad V. Bos Schuberts „Winterreise" vollständig zum Vortrag brachte, während freundliche Aufnahme auch die Liederabende des augenscheinlich durch das Wüllnersche Vorbild beeinflussten, aber noch nicht zur künstlerischen Individualität gereiften Heinrich Meyn, der hier als Gesangslehrerin wirkenden Frau Luise Formhals und der auswärtigen Altistin Frau Anna Lange-Luhmann fanden. Anknüpfend an die vielen Solistenkonzerte sei hier auch einmal der Name des Herrn Max Wünsche als der eines sich an vielen Liederabenden als feinfühliger, zuverlässiger Begleiter bewährenden sehr tüchtigen Musikers mit Ehren genannt.

Arthur Smolian.

LONDON: Man muss schon in die Tage der Meininger Julius Caesar-Aufführungen zurückgehen, um einen ähnlichen Enthusiasmus und eine ähnliche, rückhaltlose Anerkennung des fremden in dem Kunstleben der britischen Hauptstadt zu erspähen, wie sie durch eine seltsame Laune des Zufalls wiederum an den Namen „Meiningen" sich knüpft. Der Besuch des Orchesters unter Steinbachs Leitung hat so etwas wie eine Epoche hier gemacht. Und das ist um so merkwürdiger, als er zusammenfällt mit einem an dieser Stelle bereits flüchtig gekennzeichneten kriegerischen Ansturm des englischen, ohnehin übermässig entwickelten Nationalgefühls gegen Fremdes in Kunst und öffentlichem Leben. Ein solches Orchester wie das Meiningensche, so liest man in derselben „Times", die noch vor wenigen Wochen ein wahres Anathema gegen nichtbritische Komponisten herausgezetert hatte, sei in England einfach unerhört. Ein anderer drückt sich noch hyperbolischer aus und erklärt, bis Steinbach und die Meininger hier ankamen, hätte man überhaupt nicht gewusst, was Orchestermusik sei.

Natürlich fehlt dem Bilde auch nicht das komische Relief. Um doch soviel vom britischen zu retten wie möglich behauptet z. B. ein sonst recht verständiger Musikkritiker, der Tonreichtum der englischen Streicher sei ein ganz anderer. Er vergisst aber die Thatsache in Erinnerung zu bringen, dass unter den sogenannten englischen Orchestern sicher mehr als $^{2}/_{3}$ Deutsche oder mindestens kontinentale Geiger sich befinden. Ein anderes, ganz ähnliches Intermezzo hängt mit der Kontroverse zusammen, ob man hier einen ebenso tadellosen Clarinettisten wie Herrn Mühlfeldt aufzuweisen habe. Der Daily Telegraph erklärt kurzer Hand, der Engländer Gomez (!) könne es mindestens mit Herrn Mühlfeldt aufnehmen. Darüber kann man wohl im Zweifel sein, aber immerhin wirkt es doch recht komisch, hier mit einemmale den Spanier Gomez als den Schildträger Old Englands angerufen zu sehen. Uns soll mit der im wesentlichen neidlosen Anerkennung der Leistungen unserer vaterländischen Künstler Genüge geschehen, und so sei den Briten ihr, ein wenig kleinliches, Bemühen, für die Sache dabei noch etwas herauszuschlagen, freundlich verziehen. Von den sonstigen erwähnenswerten Ereignissen sei das Symphoniekonzert in Queens Hall erwähnt, bei dem Richard Strauss seine Tondichtung „Ein Heldenleben" persönlich dirigierte. So ganz einfach war es für das hiesige Publikum nicht, die Gedankentiefe und für den britischen Durchschnittsverstand in der Musik unzugängliche Schöpfung bewusst zu geniessen. Aber immerhin reichte die grosse Intelligenz der grossen Mehrheit aus, um auch dem weniger disziplinierten Gehirn die Grossartigkeit der künstlerischen Gestaltungskraft nahezuführen. Das Endurteil über Strauss ist hier, wie wohl bei uns, noch nicht gesprochen, aber man ist sich wohl im ganzen darüber klar, dass die zeitgenössische Kunst mit ihm in Gegenwart und auch in Zukunft zu rechnen hat. Die über den Augenblick hinausdauernde Wirkung deutscher Künstler in Bezug auf das engliche Publikum, namentlich in dem Falle des Meiningischen Orchesters, hat jedenfalls die Frage der musikalischen Bildung und Erziehung auf das frischeste angeregt und die Erörterungen darüber, was man zur Besserung und Förderung zu thun habe, bilden den Hauptgegenstand der künstlerischen Unterhaltung. A. R.

MANCHESTER: Es dürfte in Deutschland wenig bekannt sein, dass unsere Stadt die älteste Konzert-Gesellschaft besitzt, denn die Berichte über Aufführung der Gentlemen-Konzerte reichen bis 1749 zurück; doch haben schon in früheren Jahren Aufführungen stattgefunden. Übrigens waren die Mitwirkenden nur Dilettanten; jetzt aber wird das kleine, aber ausgezeichnete Orchester nur von Fachmusikern gebildet. Die Gesellschaft, die gerade jetzt ausserordentlich floriert, brachte in ihrem ersten Winter-Konzert: Stendale Bennetts Ouvertüre zu den „Najaden", Schumanns „Ouvertüre, Scherzo und Finale", Elgars neue „Traumbilder" u. a. m. Den gesanglichen Teil bestritt Mlle. Alice Nielsen mit ihrem jugendfrischen Sopran; doch war die Wahl der Stücke: Cavatina aus „Rigoletto" und die Schmuck-Arie aus „Faust" nicht recht in den Rahmen passend. Dabei hatte das Publikum den ungewohnten Anblick, Hans Richter als Begleiter am Klavier zu bewundern. Bei dem vorletzten Hallé-Konzert hörten wir die C-dur-Symphonie von Mozart (Richter protestiert gegen den Titel Jupiter, weil dem Charakter des Werkes wenig angemessen und will lieber die Bezeichnung „Mit der grossen Schluss-Fuge" eingebürgert wissen). Backhaus brachte Beethovens III. Konzert, und Chopins-F-Phantasie zu Gehör, wohl alles hübsch korrekt, doch bei Beethoven noch nicht mit dem vollsten Verständnis. Bachs grosse Messe wurde vom Hallé-Chor nur im ganzen gut gebracht; beim Sanctus waren beim Beginn merkliche Schwankungen des Chores zu konstatieren. — Fritz Kreisler machte mit seinen Vorträgen, dem Rondo-Capriccioso von St.-Saëns und besonders mit J. S. Bachs E-Konzert einen guten Eindruck. — Das Bradsky-Quartett brachte ein neues Werk von Nowacek, einem jungen Böhmen, der

unlängst in New York starb, zu Gehör. Das Quartett gefiel ausserordentlich. Miss Meredith gab einen gelungenen Lieder-Abend; Isidor Cohn mit seinem Beethoven-Recital hatte mässigen Erfolg. H. J. C.

MANNHEIM: Die erste Hochflut der Konzerte fängt an zu fallen. In der 3. Akademie hörten wir als Novität Bruckners 3. Symphonie in ganz ausgezeichneter Interpretation durch Kapellmeister Kähler und sein trefflich geschultes Orchester. Das Werk gefiel ganz ausserordentlich, und wir freuen uns, in Herrn Kähler einen so thatkräftigen Förderer der Brucknersache zu besitzen. Die Kunst eines Ludwig Strakosch aus Wiesbaden vermochte hier nicht zu zünden; dagegen befindet sich Ferd. Jäger aus Wien auf dem Wege Wüllners. Mit wenig stimmlichen Mitteln erzielt er durch eine wirkliche Vortragskunst grosse Wirkungen. Im Philharmonischen Verein spielte Moriz Rosenthal Chopin und Liszt. Im Liederkranz hörten wir den feinsinnigen Pianisten Arthur de Greef und den famosen Bass Gandolfi. Die Liedertafel brachte Zöllners „Kolombus“ zur Aufführung, in welcher der Baritonist Müller sich stimmlich und künstlerisch als einer der allerersten Konzertsänger legitimierte. Der Lehrergesangverein brachte H. Hofmanns „Johanna von Orleans“ zu einer ganz herrlichen Wiedergabe. Unter Anwesenheit des Komponisten sang der Verein eine Novität von S. de Lange aus Stuttgart: „Die Schollenfahrer“ für Chor mit Orchester. Die Chorballade ist im Stile Hegars gehalten, sie zeugt von grosser Meisterschaft in der Behandlung dieser Balladenform und ist reich an fesselnden Einzelheiten. An der Einheitlichkeit aber fehlt es. Ausser einem der Trauerchöre von P. Cornelius sang der vorzügliche Chor noch das Echolied von Orlando di Lasso und ein Tanzlied von Morley. Herr C. Weidt hat den Chor ganz in seiner Gewalt. In einer Paulus-Aufführung des Musikvereins unter F. Langer erfreute Dr. Felix Kraus durch seinen markigen Bass und seine ausgereifte Vortragskunst. Zu einer selten schönen Aufführung gelangte unter Ph. Bades Leitung Haydns „Schöpfung“. Ein neuer Stern war zum erstenmale erschienen, Frau Auguste Bopp-Glaser von hier, die im leichten Ziergesang und im Vortrage moderner Lieder (Wolf, Strauss) Vortreffliches leistet. Musikdirektor Hänlein brachte in seinem ersten diesjährigen Orgelkonzert die nachgelassenen Choralvorspiele von Brahms zum Vortrage. Der gemischte Chor der hiesigen Hochschule für Musik fügte unter der Leitung des Direktors Bopp jedesmal den betreffenden Choral in der Harmonisierung Bachs als Gesänge a cappella dem Vorspiele an. In dieser Weise sind die Brahmsschen Vorspiele in Deutschland bis jetzt noch nicht aufgeführt worden. Es war ein Hochgenuss, Brahms und Bach in dieser Form neben einander hören zu können, beide in grösstmöglichster künstlerischer Vollendung. Ein Chor von hundert Kindern brachte in einem Wohlthätigkeits-Konzert neue Kinder-, Tanz- und Volkslieder von Jaques-Dalcroze zur Aufführung. Die Lieder sind in Dichtung und Musik poesievolle und frische Kinderlieder von ganz eminentem pädagogischen Werte. Zur Geburtstagsfeier der Grossherzogin veranstaltete die Hochschule für Musik einen Robert Kahn-Abend, der einen sehr würdigen Verlauf nahm. Die Kammermusik bestritten unser hiesiges Quartett, das Frankfurter Quartett und das Frankfurter Trio. K. Eschmann.

MÜNCHEN: Im 7. Kaimkonzert kam die Suite „König Kristian II.“ von dem finnländischen Komponisten Jean Sibelius zur Erstaufführung. Gedanken aus erster Hand sind die in diesem Werk diskutierten Themen nicht; es geht ihnen die Ausgiebigkeit und die rhythmisch scharfe Prägung ab. Aber sie haben eine eigentümliche, wohl auf Rechnung ihrer volkstümlichen Herkunft kommende Naturfrische, die uns interessant erscheint, wie bekanntlich alles, was uns fremd ist. Freilich weiss Sibelius mit seinem Stoff nicht haushälterisch umzugehen, weil er über dessen Wert sich täuscht und sich zu ausgedehnten Phantasieflügen verleiten lässt. So zerfliesst ihm gleichsam die

Form unter den Händen und es tritt jenes namentlich auch den Russen eigene Sich-immerwiederholen ein, das den Satz räumlich, aber nicht inhaltlich vergrössert. In diesem Sinne kann man die Mittelstücke Elegie, Musette und Serenade nicht zu den besten Teilen der Suite rechnen, obschon sie ganz frisch klingen; sie sind unverhältnismässig lang und monoton. Recht klar ist die Nocturne, am temperamentvollsten die Ballade, aber auch eben zu sehr ausgesponnen. Weingartner, der uns die Bekanntschaft des Werkes vermittelte, liess den Einzelheiten Sorgfalt und Liebe angedeihen; das ist überhaupt eine seiner bewundernswerten Eigenschaften, dass er sich neuen Erscheinungen stets in warmer Begeisterung annimmt, umsomehr, als er selbst oft das allermeiste zum Erfolg beisteuern muss. So sehr wir aber seine Vorurteilslosigkeit gegen lebende Meister anerkennen, so wenig sind wir mit seinen, fast möchte ich sagen, operativen Eingriffen in die Partituren Beethovens einverstanden. Fast keine Symphonie bringt er unretouchiert. Entweder verstärkt er, wo nichts zu verstärken ist, oder er macht gar Phrasierungsstriche, die sich mit dem Geist der Beethovenschen Symphonik einfach nicht vertragen. In der c-moll-Symphonie zum Beispiel waren es jüngst zwei Retouchen, die mir besonders auffielen, weil sie direkt gegen Beethovens Intentionen gingen. Es hatte nämlich in der Reprise des 1. Satzes beim Eintritt des Gegenthemas nicht allein das Fagott, sondern nach R. Wagners Vorbild auch das 1. Horn die Intonation, entsprechend dem Hauptteil, obwohl Beethoven ausdrücklich zwischen diesem und der Reprise unterscheidet; ebenso war im Schlussteil des Finalsatzes das den Abgesang eröffnende C-dur-Motiv, das unmittelbar von den Hörnern beantwortet wird, nicht nur mit dem Fagott, wie vorgeschrieben, sondern auch mit dem Kontrafagott besetzt, auch hier mit einer nicht beabsichtigten aufdringlichen Wirkung. Der selige Ambros hat einmal gesagt: „Wenn jeder glaubt, das Recht zu haben, an unsern Altmeistern, deren Instrumentation ja gewiss manchmal nicht mehr unserm gesteigerten Klangsinn entspricht, zu flicken und zu putzen, wie es ihm behagt, wie viel bliebe dann vom echten Haydn, Mozart, Beethoven, Weber übrig? ... Malt, malt, wie und was ihr wollt, aber tastet nicht an unsere besten geistigen Besitztümer!" — Das möchte ich auch unserm genialen Weingartner wieder ins Gedächtnis rufen. Es ist wahrlich nicht zu viel verlangt, dass man das vierte Gebot in der Kunst respektiere. Dr. Theodor Kroyer.

PETERSBURG: Um ihr 100jähriges Jubiläum würdig zu feiern hat die Philharmonische Gesellschaft ein glänzendes und äusserst interessantes Konzert unter der Leitung von Arthur Nikisch veranstaltet. Das Programm bestand aus folgenden Werken der Ehrenmitglieder: Symphonie G-dur von Haydn, „Die Nacht in Madrid" Ouverture von M. Glinka, Missa solemnis von Beethoven. Im ganzen war die Aufführung zu loben; die Symphonie von Haydn wurde zwar etwas zu gekünstelt und geziert vorgetragen. Am schwächsten war die Ausführung der poetischen Phantasie von Glinka. Nicht nur in seinen Formen und seiner allgemeinen Konzeption, sondern auch seinem tiefsinnigen inneren Gehalte nach ausserordentlich genial, machte das Riesenwerk von Beethoven einen gewaltigen Eindruck, besonders das mächtige Credo mit seiner schweren Schlussfuge, und das tiefe, milde, ehrfurchtsvolle Sanctus mit dem Violin-Solo (H. Walter). Die Solo-Partieen waren den Sängern der kaiserlichen Oper, den Damen Papsyan (Sopran), Markowitsch (Alt) und den Herren Tschuprinnikow (Tenor) und Scharonow (Bass) zugefallen. Trotzdem kamen in ihrem Vortrage mehrere bedeutende Unebenheiten vor. Geradezu prächtig waren das Orchester und der Chor der kaiserlich russischen Oper, die die Messe mit grossem Ausdruck, Kraft und technischer Vollkommenheit durchgeführt haben. Arthur Nikisch erzielte einen ungeheuren Erfolg. — Anlässlich der Enthüllung des Rubinstein-Denkmals (von A. Bernstamm) fand im grossen Saal des Konservatoriums ein Konzert unter der Leitung des Herrn Ssafonow statt;

das aus den Schülern des Petersburger und Moskauer Konservatoriums gebildete Orchester und ihr vereinigter Chor traten als Mitwirkende auf. Das Programm bestand aus dem Eroica-Trauermarsch und aus einigen Werken von Rubinstein selbst; unter letzteren war am interessantesten das Oratorium „Der Turmbau zu Babel" mit den wunderschönen Chören der Semiten und der Hamiten. Die Darstellung des Werkes war im ganzen eine einheitliche und wurde nicht ohne Verve ausgeführt. Unter den privaten Konzerten hat den besten Erfolg der Pianist J. Hofmann errungen, der vier Konzerte im Saal des Adels-Vereins gab. Sein Vortrag ist im höchsten Grade künstlerisch und geschmackvoll und wirkt bezaubernd auf unser Publikum. Allein es wäre in Bezug auf seine Programme mehr Mannigfaltigkeit und die häufigere Aufnahme neuerer Kompositionen zu wünschen.

N. Kasanli.

STETTIN: Die Uraufführung der Passions-Kantate „Golgatha" von C. Ad. Lorenz war das musikalische Ereignis der Saison. Unter Leitung des Komponisten erfuhr das Werk eine Wiedergabe, wie sie dem hohen Kunstwert der Komposition entsprach. Der über 300 Mitglieder zählende Chor des Stettiner Musikvereins bot Leistungen von kaum zu überbietender Güte; das Orchester war seiner bedeutungsvollen Aufgabe gewachsen, und die Soli (Alt, Bariton und Tenor) waren durch Frau Geller-Wolter und die Herren Hildach und Grahl grösstenteils vortrefflich vertreten. Der Komponist wurde durch Ehrungen aller Art ausgezeichnet. Lorenz hat sich mit seinen weltlich-historische Stoffe behandelnden Oratorien in die erste Reihe der zeitgenössischen Chorkomponisten gestellt, so dass ihm bereits einige der bedeutendsten Konzertinstitute (der Kölner Gürzenich u. a.) ihre Thore geöffnet haben. Die von ihm in diesen musikdramatischen Darstellungen grosser Menschen- und Völkerschicksale niedergelegten Vorzüge (eine stets in den Bahnen des guten Geschmacks wandelnde Erfindungskraft, Grosszügigkeit im Aufbau der Chorsätze und vornehme, moderne Orchestersprache) schmücken auch sein neuestes Werk. Den Inhalt der Kantate bilden die „sieben Worte", deren jedes von dem Textdichter C. Lülmann mit einigen der Situation entnommenen Motiven eingeleitet und mit verallgemeinernden Betrachtungen beschlossen wird. Die Komposition behandelt das Kreuzeswort in freier Deklamation (Heiligenschein der hohen Geigen), während sich zu beiden Seiten des Bildes Chor- und Solonummern in fester Form anschliessen. Die innerliche Stellungnahme des Komponisten gegenüber dem Passionsgedanken ist diejenige eines objektiven Zuschauers, der je nach der Natur des Erlebnisses seine Ausdrucksweise gestaltet. Die Musik giebt also keine einseitig geistliche Darstellung des Stoffs, sondern bemächtigt sich auch der weltlichen Vorgänge mit kühner Realistik. Wir hören das Wutgeheul der fanatischen Volksmenge, die Lästerungen der Hohenpriester und Kriegsknechte, die mitleidigen Töchter Jerusalems; dann wieder fegt und tobt der Wüstensturm, die Erde erzittert, die Natur empört sich gegen das Unerhörte. Der überzeugenden musikalischen Ausgestaltung dieses dramatischen Beiwerks verdankt die Komposition ihre packendsten Kontrastwirkungen. Den Gegenpol bildet eine Anzahl mit erlesener Feinheit verwerteter Choralmelodieen. Den Höhepunkt erreicht das Werk in seinem dritten Teil. In dem glänzenden Chorsatz „Vollbracht das heilige Werk!" findet sich hier ein Prachtbau grossen Stils. Bald darauf verdüstert sich die Stimmung: ein altertümlich eigenartiges Lied des „heidnischen Hauptmanns" hat das Herannahen des Todes verkündet, der nun in den gewaltigen Harmoniefolgen eines kurzen Orchestersatzes unter erschütternden Posaunenklängen und dumpfem Wirbel der grossen Trommel eintritt. „Der Tod ist verschlungen in den Sieg", heisst es weiter, und von der Vollständigkeit dieses Sieges zeugt der in pompösem Tutti mit schmetternden Siegesfanfaren daherbrausende Choralvers „Jesus meine Zuversicht", ein überwältigender Eindruck. Aber nicht nur in den wuchtigen Hauptmomenten, sondern auch in der zarten lyrischen

Stimmungsmalerei und der reizvollen Melodieführung der Soli birgt das Werk eine Fülle von Schönheiten. — Lorenz bietet in seiner Passionskantate „Golgatha“ leistungsfähigen Oratorienvereinen ein Kunstwerk, das ebensowohl durch farbenprächtige Erscheinung, wie durch starken thematischen und poetischen Gehalt zu fesseln imstande ist. Was bei ihm, der seit 1867 als Komponist, Dirigent und in seiner amtlichen Stellung als Nachfolger Karl Loewes in unserer Stadt wirkt, immer wieder zur Bewunderung zwingt, ist neben echter Schaffenskraft die unfehlbare Sicherheit in der Festlegung der von ihm beabsichtigten musikalischen Wirkung, eine Fähigkeit, wie sie nur unbegrenztes Können und reiche Erfahrung verleihen. Möchte die interessante Neuheit des Stettiner Meisters bald gebührend beachtet werden. Ulrich Hildebrandt.

STOCKHOLM: Aus der Fülle von Konzerten der letzten Wochen ragen wohl als die künstlerisch bedeutendsten die beiden Orchesterveranstaltungen unter Leitung von Joh. Svendsen aus Kopenhagen hervor. Die Musik Svendsens (er führte mehrere Symphonieen eigener Komposition auf) ist melodisch, geistreich und formschön. Den grössten Beifall ernteten die Scherzi. Als Solist zeichnete sich Zetterquist in der Tondichtung „Zorahayda“ aus. Der Musikverein hat u. a. eine neue Chor- und Orchesterkomposition des schwedischen Komponisten Alfoén mit grossem Erfolg zu Gehör gebracht.
Tobias Norlind.

STRASSBURG: Das Strassburger Konzertleben steht in dieser Saison in reichem Flor. Im zweiten der Stockhausenschen Abonnementskonzerte konnte man die eigenartige, vielleicht etwas outrierte Lieder-Gestaltungskraft von Margarete Petersen bewundern; Tschaikowskys Francesca da Rimini gehört nicht zu den besten Erzeugnissen des „russischen Schumann“, der in erster Linie Lyriker ist — und die symphonische Dichtung will im Grunde genommen doch Dramatik sein! Bruckner hier durch sein Te deum einzuführen, war nicht ganz vorteilhaft; trotz mancher Schönheiten bleibt der Eindruck, als ob der Komponist seinen Herrgott eher anknurrt als lobt! Von Geigern hörte man das vieux jeu Sarasates, das jugendfrische Spiel des hiesigen Benno Walter, das zigeunerhafte von A. Geloso und das ideal-schöne des Genfers Marteau in dem Dalcrozeschen Violinkonzert. Margarete Garnier zeichnet sich durch blendende Koloratur und auffallende Unbeseeltheit aus, Margarete Altmann-Kuntz bewies durch den vollen Erfolg eines Lieder-Abends, dass ihr nur noch die mise en scène fehlt, um ihren Namen den erstklassigen Altistinnen Deutschlands beigesellt zu sehen. Ein Ereignis war die trotz kleiner Mängel grossartige Vorführung der „Neunten“ durch Lohse. Aus den Kammermusik-Abenden des Schuster-Quartetts sei ein liebenswürdiges d'Albertsches opus 17 erwähnt, ferner Liedergaben der Frankfurter Sopranistin A. Wiegand. Das gleiche Genre pflegt mit Erfolg der Tonkünstlerverein unter der Ägide des vortrefflichen Pianisten Fritz Blumer, der mit dem pikanten St.-Saënsschen g-moll-Konzert kürzlich verdienten Triumph geerntet hat. Eine neue Trio-Vereinigung (Stennebrüggen, Walter, Schmidt) gab ihren ersten Abend. Kirchen-, Männergesangs- und ähnliche -Konzerte, in denen teilweise recht achtungswertes geboten wird, legen weiterhin von dem regen derzeitigen musikalischen Leben Strassburgs Zeugnis ab. Dr. G. Altmann.

STUTTGART: Nach der vierten Symphonie von Bruckner war das zweite Ereignis oder Erlebnis die Aufführung von Berlioz' Fausts Verdammung durch den Neuen Singverein unter Prof. Seyffardt. Wird der Eindruck im Konzertsaal auch den auf der Bühne nie erreichen, so wirkt dort die Musik reiner und selbständiger. Die gewissenhaft vorbereitete Aufführung gelang dem Chor und dem Orchester (der Premschen Kapelle) vorzüglich. Der Sieg des Werkes war diesmal vollständiger als vor drei Jahren; seine Gewalt ist eben unwiderstehlich. Während Weingartner den Beethovencyklus

bis zur siebenten Symphonie weiterführte, brachten zwei Abonnementskonzerte unter Reichenberger die f-moll-Symphonie von R. Strauss, die e-moll-Symphonie von Brahms und eine Reihe Neuheiten: eine fünfsätzige Serenade (Werk 80) von Prof. S. de Lange, Direktor des Stuttgarter Konservatoriums, ein hübsches Stimmungsbild „Lebensfreude“ von Dr. Obrist, dem Vorgänger Pohligs und den markigen, herrlichedlen Prolog zu Sophokles' Ödipus von Schillings, alles in vollwertiger Ausführung; Konzertmeister Rettich aus München spielte Brahms' Violinkonzert. Ein Konzert des von Rückbeil geleiteten Orchestervereins war ausschliesslich dem halbvergessenen Spohr gewidmet. Im Mittelpunkt des zweiten Kammermusik-Abends stand Bachs Tripelkonzert in a-moll für Klavier, Flöte und Violine, gespielt von den Professoren Pauer, Krüger und Singer; der wundervolle Mittelsatz findet sich auch in der dritten Orgelsonate. Singer geigte die Chaconne. Musikdirektor Rückbeil und Prof. Seyffardt boten in ihrem zweiten Abend Violinsonaten von Mozart und Beethoven; Frau Rückbeil-Hiller sang Lieder von beiden, u. a. aus dem viel zu selten beachteten Gellertcyklus Beethovens. Das Schspitzquartett tritt wieder kräftig für Beethovens letzte Quartette ein. Der Tonkünstlerverein nahm sich Sgambatis an. Von auswärtigen Künstlern nenne ich den unvergleichlichen Sarasate (mit Frau Marx-Goldschmidt), den feurigen, kraftvollen Violinisten Ondricek (mit dem prächtigen Klaviervirtuosen Famera) und den temperamentvollen Pianisten Friedberg, der ausser eigenen Leistungen Frl. Schweickers innigem Gesang zur Geltung verhalf; wenig bekannte Schubert- und Wolflieder zierten das Programm.

Karl Grunsky.

WARSCHAU: Der Reihe nach konzertierten bisher die Pianisten Rosenthal, Grünfeld, Shevinne, sowie der geniale Wunderknabe Horszowski; ferner die Geiger Ondricek, Yssye und Kubelik. Alle diese Künstler wurden überaus gefeiert, am meisten aber wohl Kubelik, der jetzt nebst seiner unglaublichen, heute wohl einzig dastehenden Technik alles, wodurch ein Geiger wirken kann, wie Vortrag, Schönheit des Tones, Empfindung in höchstem Masse besitzt. Das Orchester der „Warschauer Philharmonie“ brachte unter Direktor Mlynarskis Leitung die vierte Symphonie von Tschaikowsky zur ersten Aufführung, die dem glänzenden Orchester, sowie in erster Linie dem ausgezeichneten Dirigenten viele Ehrungen brachte. — Ein Probedirigieren des Herrn van Leeuven (populäre Konzerte) hatte keinen Erfolg. — In der hiesigen Musikgesellschaft konzertierte der hervorragende russische Geiger Zacharewitsch mit enormem Erfolg.

Leo Fischer.

WIEN: Von Aufführungen grösserer Werke sind zunächst Schumanns „Scenen aus Goethes Faust“ zu nennen, die im ersten Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde unter der Leitung Ferdinand Loewes eine teilweise sehr gelungene Wiedergabe erfuhren. Allgemein war das Gefühl der Zuhörer, dass die Komposition der beiden ersten Teile — schon in der Absicht, den Gehalt dieser durch Goethes unsterbliche Worte so völlig erschöpften Scenen durch unnötige Musik mehr zu unterwaschen als zu heben, verfehlt — der erfindungsreichen, teilweise geradezu genialen Vertonung des dritten Teiles, Fausts Apotheose, keineswegs ebenbürtig sei, dass sie uns heute abgestorben erscheine und die Genussfähigkeit des Hörers für die Schönheiten des Schlusses herabsetze. Es dürfte dieser der letzte Versuch gewesen sein, die Lebensfähigkeit dieses Ganzen, das so gar kein Ganzes ist, zu erproben. Als Faust bot Karl Scheidemantel eine hervorragende Leistung. Durchaus männlich und in seinem Vortrag des Wortes sich wohl bewusst, vermochte er mit seinem schönen, technisch vortrefflich gebildeten Organ seinen Künstlerruf völlig zu rechtfertigen. Ihm zur Seite sang Frau Ellen Brandt-Forster die Gretchenstellen mit feiner lyrischer Empfindung. Mit den Chören des dritten Teiles, namentlich mit dem Anfangschor, mit dem wir den Boden mehr oder

weniger guter Musikmacherei verlassen und das Gebiet echter Inspiration betreten, vermochte auch der Singverein schöne und beglückende Wirkungen zu erzielen. Unsere Philharmoniker liessen ihr zweites Konzert folgen, dessen Programm Stückwerk war. Des Orchestermusikers Franz Schmidt Es-dur-Symphonie, die ihm vor zwei Jahren den Beethovenpreis eintrug, ist schon im Vorjahre durch den Konzertverein zur Aufführung gebracht und von Publikum und Kritik approbiert worden. Ein durchaus tüchtiges und gesundes, stellenweise sogar geistreiches Werk. In der Erfindung zeigen sich Ansätze von Eigenart, die Instrumentation ist geschickt und klangschön, ohne — was wir ihr zum Lobe sagen — raffiniert zu sein. Brucknerscher Einfluss ist bemerkbar. Ein unbedeutendes Orchesteridyll „Am Abend" des czechischen Komponisten Zdenko Fibich von der Art jener Scheinnovitäten, wie sie der derzeitige Leiter der Philharmoniker liebt, vermochte nur sehr geringes Interesse zu erwecken. Eine ganz andere, viel höhere Temperatur erzeugte im Publikum das Erscheinen Siegfried Wagners, der hilfbereit gekommen war, um zur Hebung des finanziellen Notstandes der ersten und besten Brünnhilde, Frau Amalie Materna, das Seinige beizutragen. Siegfried Wagner besitzt in Wien die wärmsten Sympathieen, die dem bestimmenden Eindruck seiner unbefangenen, durch keinerlei Retouche entstellten Persönlichkeit entspringen. Seine Dirigentenbegabung zeigte sich in glänzendem Lichte. Mit der Leitung der A-dur-Symphonie legitimierte er sich als berufener Beethovendirigent. Den beiden letzten Sätzen insbesondere wusste er eine aufs höchste gesteigerte Vitalität zu verleihen, ohne der plastischen Deutlichkeit Abbruch zu thun. Mit Liszts „Mazeppa" erzielte er einen Erfolg, der diesem genialen Stück noch nie zu teil geworden war. Die Kompositionen Liszts machen grössere Ansprüche an die Fähigkeit des Dirigenten, sich in die Persönlichkeit eines Tondichters hineinzuleben und an seine Macht, ihre Sprache aus dem Orchester herauszuholen, als die irgend eines andern Komponisten. Wie tief Siegfried Wagner in die Geheimnisse dieser Natur eingedrungen, bewies sein „Mazeppa". Die Wirkung war spontan und explosiv. Unter den Virtuosen gebührt Eugène Ysaye diesmal unbedingt der Vorrang. Das Publikum stand unter dem Bann seiner Geige. Selbst in Bruchs d-moll-Konzert verstand er einen Erfolg zu erzielen. Noch grösseren mit dem Violinkonzert von Saint-Saëns, das sich freilich weit unter der Höhe der Konzerte Beethovens, Mendelssohns und Brahms bewegt, keinen Nachhall im Gemüt hinterlässt — aber so lange es gespielt wird, fesselt und unterhält, wie der Vortrag eines geistreichen Conferenciers. Dem Wiener Konzertverein, der erfolgreichen Schöpfung einer Vereinigung echter Kunstgewogener, muss vor allem eine grosse Rührigkeit nachgerühmt werden. An der Zusammensetzung des Orchesters wird unablässig nachgebessert, in den Programmen erscheint Altes und Neues in gesunder Mischung und die Ausführung gelingt unter der Leitung Ferdinand Loewes, oft genug bis zu schöner Vollendung. Technisch noch lange nicht auf der Höhe unserer Philharmoniker, hat das Orchester des Konzertvereins ein grosses und enthusiastisches Publikum durch den frischen Geist gewonnen, der bei denen schmerzlich vermisst wird. Eines seiner letzten Konzerte bot eine gute Aufführung der C-dur-Symphonie von Fr. Schubert und eine vortreffliche der Faust-Ouvertüre von Wagner. Zwischen beiden Stücken errang Brahms' Doppelkonzert für Violine und Violoncell in Wien zum erstenmal einen durchschlagenden Erfolg. Dass sich das Publikum für das aus dem grossen Ernst der Brahmsschen Natur geschöpfte Stück erwärmte, verdankt sich der unübertrefflichen Wiedergabe durch Konzertmeister Felix Berber und Professor Julius Klengel aus Leipzig. In einem früheren Konzert vermochte eine bescheidene, aber durchaus feine und liebenswürdige Orchesterkomposition von Dr. Felix Gotthelf („Idylie") einen sehr freundlichen Erfolg zu erzielen. An einem Liederabend im grossen Saale des Musikvereins erregte Lilli Lehmann, die

Meisterin des deutschen Liedgesangs, für ihre Vorträge ungeteilte Bewunderung. Sie hebt im Konzertsaal mit zarter Hand den Schleier von den intimsten Geheimnissen der Lyrik und beschwört auf der Bühne zwingend die tragischen Gewalten. Lange schon. Und das merkt man kaum. In diesem Doppelvermögen und dessen Unerschöpflichkeit liegt das Phänomenale ihrer Erscheinung. Eine solche Unerschöpflichkeit ist auch Joseph Joachim zu teil geworden, der sich gegenwärtig unter grossem Andrang und wärmster Begeisterung der Hörer mit jedem Quartett als der erste Kammermusikspieler der heutigen Musikwelt bewährt. Zwischendurch spielt das Böhmische Streichquartett temperamentvoll und hinreissend die Musik seiner czechischen Connationalen (Dvořák, Smetana), mit leichtem böhmischen Accent Haydn und Beethoven. Zu erwähnen wäre noch der Liederabend des Frl. Ella Kunwald, einer Sängerin, die auf begrenztem Gebiet und in intimem Raum eine reizvolle, secessionistisch sensitive Eigenart entwickelt. Zu ihren schönsten Vorträgen gehörten italienische Gesangsstücke von Scarlatti und Vivaldi. Auch mit den Liedern ihres vortrefflichen Begleiters Erich J. Wolff („Irmelin Rose") erzielte sie einen durchschlagenden Erfolg. Eine erquickliche und von feinster musikalischer Beanlagung zeugende Neuheit brachte das zweite Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde mit Philipp Wolfrums „Weihnachtsmysterium", unter Leitung Ferdinand Loewes. Der Versuch Wolfrums, die alten Weihnachtsspiele durch die Musik neu zu beleben, ist mit solch innerer Sauberkeit und Herzensreinheit, dabei mit so grossem technischen Können und feinem Musiksinn unternommen, dass sich die Sympathieen dem Werk und seinem Komponisten allerwärts zuwenden müssen. Ein Stück, wie Marias tiefempfundenen Gesang an der Krippe ist einer ergreifenden Wirkung immer sicher. Die Maria wurde von Frau Rückbeil-Hiller mit schöner Stimme besonders innig gesungen. Gustav Schoenaich.

WIESBADEN: Verschiedene Komponisten von Ruf haben in den letzten Wochen unsere Stadt durch ihre Gegenwart und Kunstausübung beehrt: im V. Kurhaus-Konzert erschien Rich. Strauss und dirigierte seinen originellen „Don Juan" und die kraftsprühende Liebesscene aus der „Feuersnot"; Mottl als Gastdirigent des VI. Konzertes brachte seine neueste Suite: fünf altfränkische Tanzstücke aus Opèrn von Lully in Karlsruher Briliant-Beleuchtung. Im Cäcilien-Verein dirigierte Volbach seinen reizvollen Balladen-Cykius „Vom Pagen und der Königstochter", und Humperdinck war ebenda Zeuge, wie seine „Wallfahrt nach Kevlaar" einschlug. Sämtliche Genannten wurden persönlich reich gefeiert. Den grössten Erfolg aber errang doch Er, der Allgewaltige, L. v. Beethoven, dessen IX. Symphonie im Theaterkonzert unter Mannstädts Führung wieder einmal alles zur Erhebung, Andacht und Begeisterung stimmte.

Otto Dorn.

EINGELAUFENE NEUHEITEN

BÜCHER

Karl Söhle: Seb. Bach in Arnstadt. Verlag: B. Behr, Berlin.

Frieda Schwabe: Die Frauengestalten Wagners als Typen des „Ewig Weiblichen". Verlag: F. Bruckmann A.-G., München.

Dr. Arthur Seidl: Moderne Dirigenten. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin.

Elsa Asenijeff: Max Klingers Beethoven. Eine kunsttechnische Studie. Verlag: Hermann Seemann Nachf., Leipzig.

Michael Georg Conrad: Majestät. Ein Königsroman. Verlag: Otto Janke, Berlin.

Rob. Schumann: L'amour du poète (Heine). Traduction française avec essai critique et commentaire psychologique par Raymond-Duval. Verlag: Fischbacher, Paris.

Publikationen der Internationalen Musik-Gesellschaft. Beiheft. IX. Geschichte der Kantorei-Gesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen von Arno Werner. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Joh. Ev. Engl: Aus Leopold und des Sohnes Wolfgang Mozarts irdischem Lebensgange. Salzburg 1902.

Heinrich Bulthaupt: Dramaturgie der Oper. Bd. I und II. (Zweite neubearbeitete Auflage.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

La Mara: Musikalische Studienköpfe. Fünfter Band: Die Frauen im Tonleben der Gegenwart. (Dritte neubearbeitete Auflage). Ebenda.

Berthold Litzmann: Clara Schumann. Erster Band: Mädchenjahre. Ebenda.

Josef Hauffen: Bericht der Philharm. Gesellschaft zu Laibach über das 200. Vereinsjahr (vom 1. Oktober 1901 bis 30. September 1902). Verlag der Philharm. Gesellschaft, Laibach.

Felix Draeseke: Der gebundene Stil. Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge. Bd. I. und II. Verlag: Louis Oertel, Hannover.

Meyers grosses Konversations-Lexikon. Sechste Auflage. Erster Band. Verlag: Bibliogr. Institut, Leipzig und Wien.

Emil Sutro: Das Doppelwesen der menschlichen Stimme. Verlag: W. Fussinger, Berlin.

Hermann Kretzschmar: Musikalische Zeitfragen. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

F. Hass: Schubert-Lieder. 10 Zeichnungen. Verlag: Fischer & Franke, Berlin.

Julius Fuchs: Kritik der Tonwerke. Ein Nachschlagebuch für Freunde der Tonkunst. Kommissionsverlag: Fr. Hofmeister, Leipzig.

Dr. Alfr. Chr. Kalischer: Neue Beethovenbriefe. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin.

MUSIKALIEN

Anton Rubinstein: Romanze (Es-dur) op. 44, für Pianoforte (Original), arrangiert für Harmonium und Pianoforte von Felix Brendel. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

„ „ Dasselbe arrangiert für Pianoforte und Viola von Alb. Tottmann. Ebenda.

„ „ Nocturne op. 50 No. 1, für Violine und Pianoforte übertragen von Rich. Schweizer. Ebenda.

Otto Wittenbecher: Trauungslied (Karl Gerok) für eine Singstimme mit Violoncell (oder Violine) und Orgel (oder Harmonium). Ebenda.

Franz Liszt: Lieder und Gesänge für Pianoforte zu zwei Händen übertragen von Aug. Stradal (Der Fischerknabe. „Oh! quand je dors". Nimm einen Strahl der Sonne. Schwebe, schwebe, blaues Auge. Kling leise mein Lied. Bist du!)

Théodore Lack: Morceaux pour Piano (Joyeux Caprice). Verlag: Carisch & Jänichen, Leipzig.

„ „ Valse Blonde pour Piano. op. 216. Ebenda.

„ „ Valse Brune pour Piano. op. 216. Ebenda.

Cino Calcaterra: Trois Mélodies pour Chant et Piano. op. 3 No. 1—3. Ebenda.

D. Yzelen: Trois Pièces pour Piano. op. 4 No. 1—3. Verlag: Breitkopf & Härtel, London.

Paul Geisler: Prinzessin Ilse, Oper in einem Aufzuge (Klavierauszug). Verlag: Bote & Bock, Posen.

„ „ Fridericus rex, Singspiel in einem Aufzuge (Klavierauszug). Ebenda.

Christian Sinding: Trio für Piano, Violine und Violoncell. op. 64. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Engelbert Humperdinck: Dornröschen, Märchen in einem Vorspiel und drei Akten von E. B. Ebeling-Filhès (Klavierauszug von A. Brüggemann und Ph. Rödelberger). Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.

H. Bischoff: 25 neue Weisen zu alten Liedern. op. 15. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Richard Scheile: Reform-Klavierschule. op. 52. Verlag: Richard Kaun, Berlin.

C. F. Hartung: Klavier-Materialien, als Beitrag zu jeder Klavierschule zu benutzen. Heft I und II. 2händig. op. 29. Ebenda.

„ „ „ Klavier-Materialien, als Beitrag zu jeder Klavierschule zu benutzen. Heft I—VI. 4händig. op. 33. Ebenda.

„ „ „ Klavier-Materialien, Technische Studien. op. 34. Ebenda.

Reinhold Spaeter: Zwei Klavierstücke (No. 1 Impromptu, No. 2 Etude). op. 11. Verlag: Reinhard Volkmann, Weimar.

Gustav Lewin: Zwei Klavierstücke (1. Romanze, 2. Albumblatt). op. 24. Ebenda.

„ „ Drei Lieder für mittlere Stimme. op. 33. Ebenda.

Carl Thiel: Palestrinas Missa Papae Marcelli (6stimmig) für den praktisch-liturgischen Gebrauch bearbeitet. Verlag: W. Sulzbach, Berlin.

Dan. de Lange: Gloria. Verlag: G. Alsbach & Co., Amsterdam.

Julius Röntgen: Kadenzen zu L. van Beethovens Klavierkonzerten. No. 1—4. Ebenda.

Joh. Wijsmann: Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pf. op. 5. No. 1—5. Ebenda.

Gustav Beckmann: Sieben geistliche Chöre (Kompositionen und Bearbeitungen). Verlag: G. D. Baedecker, Essen.

„ „ Zehn Choralbearbeitungen als Vor- oder Nachspiele für Orgeln mit zwei Manualen. Ebenda.

„ „ Zwölf Vor- oder Nachspiele für Orgeln mit zwei Manualen. op. 6. Ebenda.

„ „ Orgel-Phantasie über das altniederländische Volkslied „Wir treten zum Beten". op. 4. Ebenda.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Das berühmte Bild von J. Jordaens: **Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen** bieten wir unsern Lesern als Neujahrsblatt. Die humorvolle Frische sichert dem köstlichen Bilde einen dauernden Reiz.

Das humorvolle Lied **Epiphanias** von **Hugo Wolf** — eine Spende zum Epiphaniastage, dem 6. Januar — ist eine Gelegenheitskomposition aus den Jahren 1888 oder 1889, die der grosse Lyriker zur Feier des Geburtstages der Frau Melanie Köchert geschrieben hat. Die Komposition wurde von den Kindern der Dame am Epiphaniastage im Kostüm der heiligen drei Könige dargestellt.

Die **Porträts Edward Elgars** und des **Magisters Carl Gottlieb Hering** vervollständigen die Aufsätze dieses Heftes. **Dionys Weber** sei im Bilde angereiht; der Künstler, bekanntlich Mitbegründer und erster Direktor des Prager Konservatoriums, starb in Prag am 25. Dezember 1842.

Spontinis Brief an Karl Wauer, den damaligen Bassisten der Berliner Hofoper, trägt die Adresse: „An den excellenten Leporello". Bemerkenswert ist, dass der Brief in deutscher Sprache verfasst ist, deren sich Spontini nicht gerade häufig bediente. Er zeigt die ungemein charakteristischen Schriftzüge des selbstbewussten ersten preussischen Generalmusikdirektors, dessen Stern 1839 bereits schon sehr erblichen war. Es handelt sich in dem Briefe um eine Aufführung des „Don Juan", der zu den sehr wenigen Opern gehörte, die Spontini ausser seinen eigenen zu dirigieren pflegte. Gerichtet ist dieser Brief an den famosen Bassisten **Karl Wauer** (geb. 26. Jan. 1783), der am 5. März 1817 zum erstenmale als „Leporello" aufgetreten war, diese Rolle im ganzen 99mal gesungen und mit ihr am 20. März 1839 definitiv seine Sängerlaufbahn abgeschlossen hatte, um fortan bis zu seiner Pensionierung am 2. Nov. 1850 nur als Schauspieler thätig zu sein. Spontinis Wunsch, noch einmal als Leporello aufzutreten, hat er übrigens nicht erfüllt. Er starb am 13. Juli 1857. Seinen nicht uninteressanten Lebensgang hat Bruno Mai (Karl Wauer, eine Biographie aus hinterlassenen Tagebüchern. 1858) beschrieben; vgl. auch Carl Freiherr v. Ledebur, Tonkünstler-Lexikon Berlins (1861), S. 624 ff.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



II. 7

J. JORDAENS pinx.

EPIPHANIAS

von

GOETHE
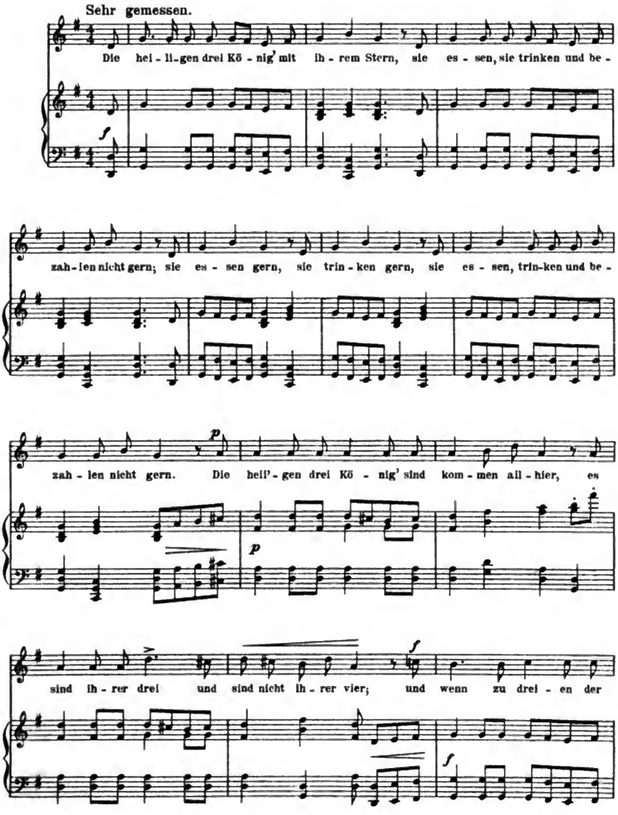
Für eine Singstimme und Klavier
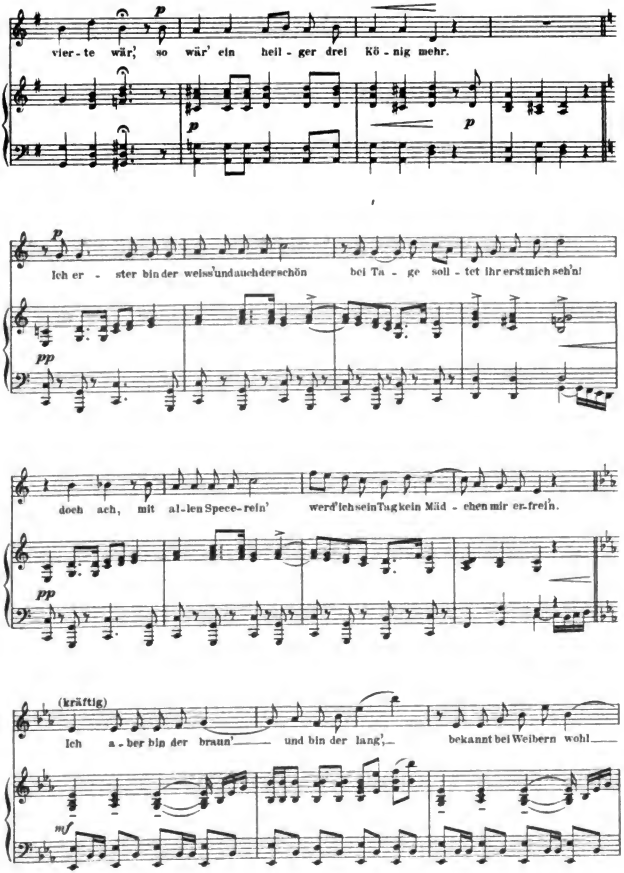
von
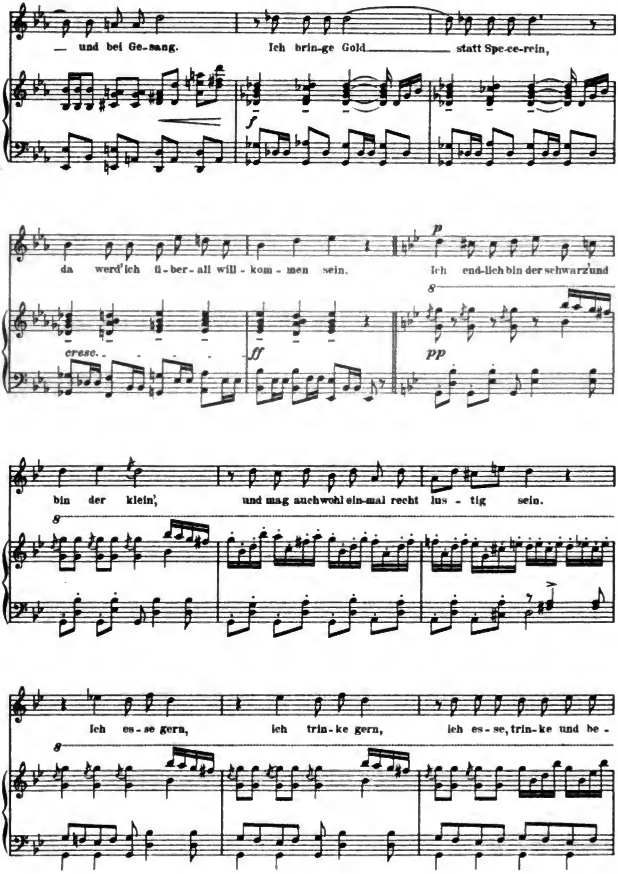
HUGO WOLF
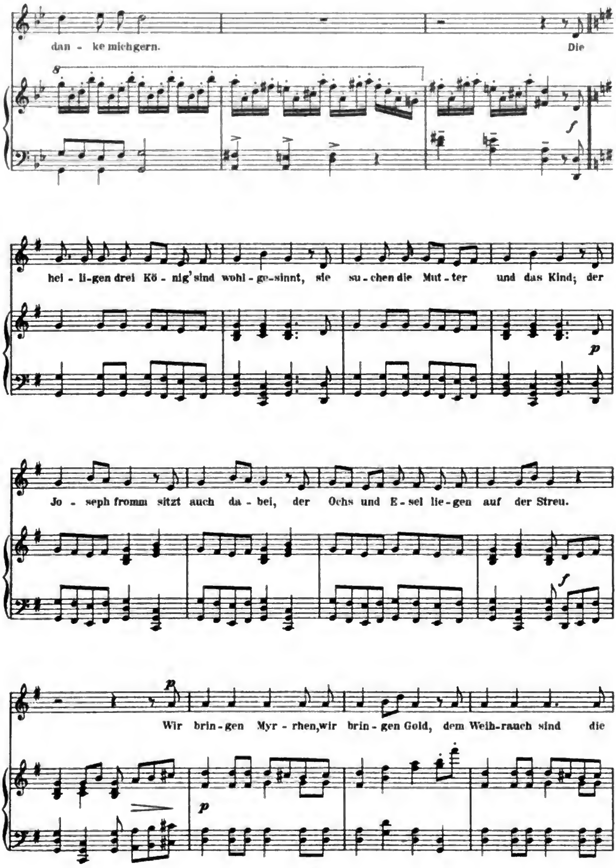
II 7
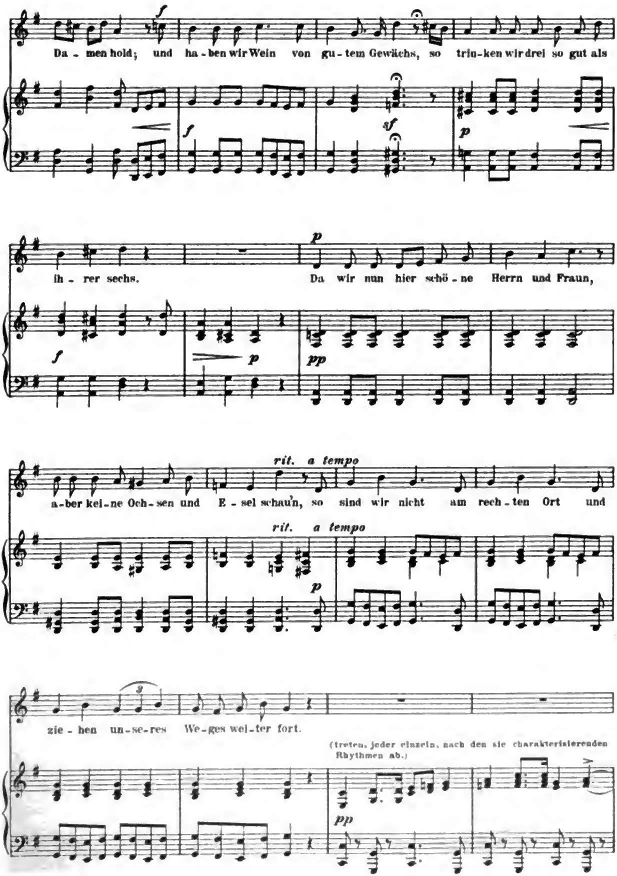
Mit Genehmigung des Verlegers
K. Ferd. Heckel
Hofmusikalienhandlung, Mannheim
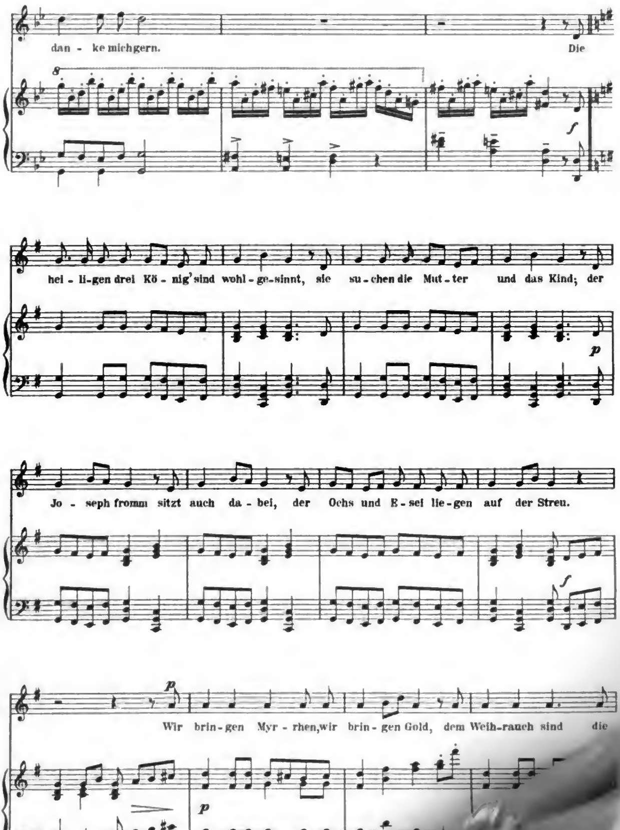

Sehr gemessen.
Die hei - li - gen drei Kö - nig' mit ih - rem Stern, sie es - sen, sie trinken und be -
zah - len nicht gern; sie es - sen gern, sie trin - ken gern, sie es - sen, trin - ken und be -
zah - len nicht gern. Die heil' - gen drei Kö - nig' sind kom - men all - hier, es
sind ih - rer drei und sind nicht ih - rer vier; und wenn zu drei - en der
f
p
p
f
f

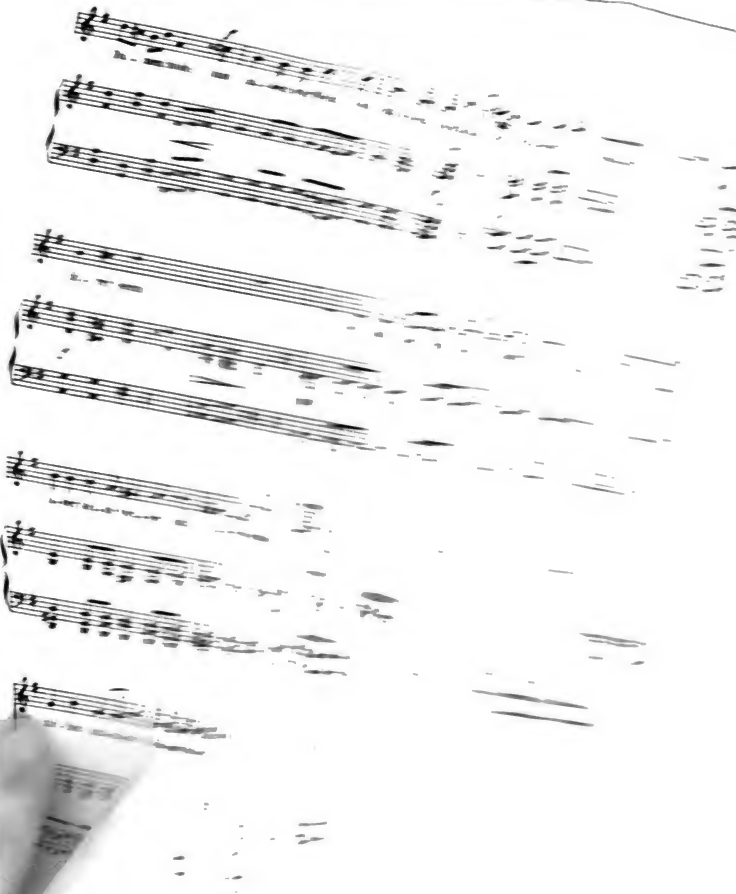

vier-te wär, so wär' ein heil-ger drei Kö-nig mehr.
Ich er-ster bin der weiss'und auch der schön bei Ta-ge soll-tet ihr erst mich seh'n!
doch ach, mit al-len Spece-rein' werd'ich sein Tag kein Mäd-chen mir er-frein.
(kräftig)
Ich a-ber bin der braun' und bin der lang', bekannt bei Weibern wohl
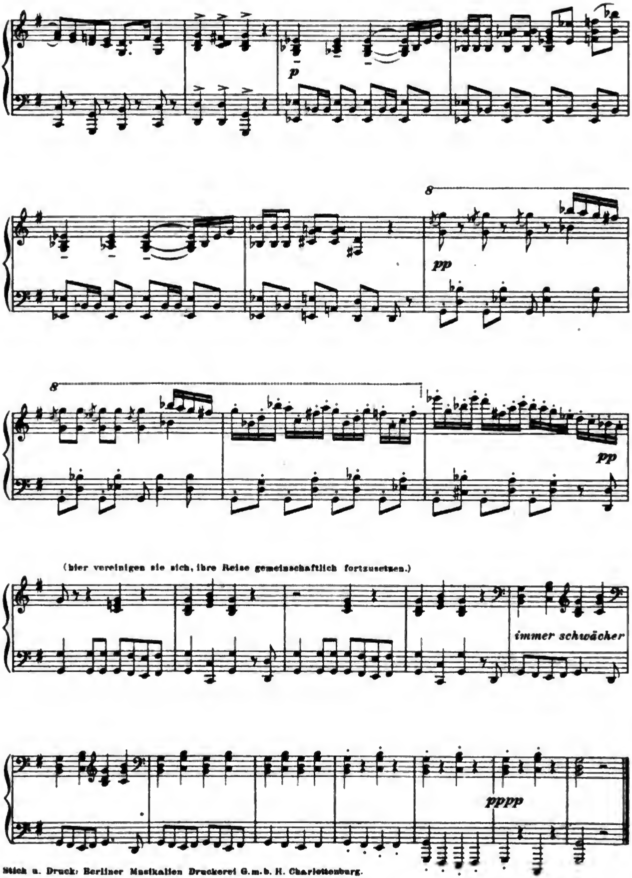

— und bei Ge-sang. Ich brin-ge Gold statt Spe-ce-rein,
da werd' ich ü-ber-all will-kom-men sein. Ich end-lich bin der schwarz' und
bin der klein', und mag auch wohl ein-mal recht lus-tig sein.
Ich es-se gern, ich trin-ke gern, ich es-se, trin-ke und be-
cresc.
ff
pp
p
f


dan - ke mich gern. Die
hei - li - gen drei Kö - nig' sind wohl - ge - sinnt, sie su - chen die Mut - ter und das Kind; der
Jo - seph fromm sitzt auch da - bei, der Ochs und E - sel lie - gen auf der Streu.
Wir brin - gen Myr - rhen, wir brin - gen Gold, dem Weih - rauch sind die


Da - men hold; und ha - ben wir Wein von gu - tem Gewächs, so trin - ken wir drei so gut als
ih - rer sechs. Da wir nun hier schö - ne Herrn und Fraun,
rit. a tempo
a - ber kei - ne Och - sen und E - sel schau'n, so sind wir nicht am rech - ten Ort und
zie - hen un - se - res We - ges wei - ter fort.
(treten, jeder einzeln, nach den sie charakterisierenden Rhythmen ab.)


dan - ke mich gern. Die
hei - li-gen drei Kö - nig' sind wohl - ge-sinnt, sie su - chen die Mut - ter und das Kind; der
Jo - seph fromm sitzt auch da - bei, der Ochs und E - sel lie - gen auf der Streu.
Wir brin - gen Myr - rhen, wir brin - gen Gold, dem Weih-rauch sind die





Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.



EDWARD ELGAR

II. 7



Die Musik

II. 7

CARL GOTTLIEB HERING
†4. JANUAR 1853 o o o



DIONYS WEBER
† 25. DEZEMBER 1842

Mein lieber Leporello!

Don Juan, Ihr charmanter und allbeliebter Herr ist, nach kurzem Interim, aus der Unterwelt wieder auf Erden erschienen, auf Befehl der unsterblichen Manen des geistergebietenden Mozart, und commandirt, nicht mit Degen und Pistole auf die Brust, sondern mit diesen Zeilen eines alten bekannten Freundes und General-musik-Directors, Sonntag Abend Ihren ganz außerordentlichen Dienst, nur für dieses Mal anzutreten.

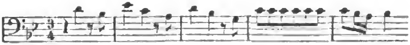
Spontini

nach geschehener Anzeige an den Herrn General-Intendanten!

Berlin, den 27. December 1839

BRIEF SPONTINIS AN CARL WAUER

DIE MUSIK



Joh. Seb. Bach

II. JAHR 1903 HEFT 8

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
o Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark o
o o Preis des einzelnen Heftes 1 Mark o o
o o Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark o o
Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen
o o o o Jahrgangs 2.50 Mark o o o o
Abonnements nehmen alle Buch- und
o Musikalienhandlungen entgegen o



DER AKUSTISCHE MUSIKSAAL

Von Th. Unger-Hannover

Das erste Heft des neuen Jahrganges der „Musik" eröffnete Herr Paul Marsop mit einem Ausblick auf den „Musiksaal der Zukunft". — Ein Musiker brach darin über unsere bisherigen Konzertsäle mit allen ihren Auge und Ohr beleidigenden Misständen ebenso leidenschaftlich den Stab, wie er überzeugungsvoll ein von ihm selbst gemaltes Zukunftsbild ihrer Form und Architektur enthüllte.

Ein Architekt, dem in seinem Leben viele Anlässe sich boten, auch mit der noch nicht zu Architektur erstarrten Musik herzliche Beziehungen zu knüpfen, kam angesichts jenes Zukunftsbildes auf allerlei kritische und andere Gedanken. Es sei ihm vergönnt, auch seinerseits in diesen Blättern die Frage zu beleuchten, und zwar von einer Seite, welche, wie ihm scheint, die wichtigste, ja ausschlaggebende ist.

„Musik wird oft nicht schön gefunden,
Weil sie stets mit Geräusch verbunden"; —

das ist nicht nur ein echter und unvergleichlicher „Wilhelm Busch", sondern zugleich, wie weiter unten nachgewiesen werden wird, ein buchstäblich ernst zu nehmender wissenschaftlicher Satz. Die nach ihm so unzertrennlichen Geschwister berühren und interessieren aber beide vorläufig nicht unser Auge, sondern allein unser zum Hören bestimmtes Ohr. Bevor man daher an das Entwerfen mehr oder weniger phantastischer Bilder vom Musiksaale der Zukunft herantritt, erscheint es ratsam, sich mit den Fragen zu beschäftigen, was denn eigentlich hinter diesen Begriffen: Geräusch, Musik, Ohr, Hören, Musiksaal u. s. w. alles verborgen liegt, wie der Musikklang im Saale zustande kommt und vom Entstehungsorte sich zu uns bewegt, wie wir ferner die Kunst des Hörens ausüben, welche Umstände und Verhältnisse räumlicher Art uns dabei zu fördern oder zu stören geeignet sind u. s. w. Mit einem Worte, um zu erkennen, wie Musiksäle geformt, bemessen und konstruiert sein sollten, haben wir vor allem die Akustik überhaupt und die des begrenzten Raumes im besonderen zu studieren.

In dieser Beziehung zeigt uns nun Marsops Ausblick, offen ge-

standen, nicht ganz viel; es sei denn in der mit bemerkenswerter Ironie ausgestatteten und natürlich nur als solcher aufzufassenden Stelle:

„Die Akustik? In allen Zeitungen hat man's gelesen, dass sie unberechenbar sei: wozu also sich allzuviel um sie kümmern?"

Damit wurde insofern der Nagel auf den Kopf getroffen, als es heute absolut nicht mehr angängig ist, die Rückständigkeiten unserer Musiksäle in Bezug auf die Akustik immer wieder auf deren angebliche Unberechenbarkeit zu schieben. Das Gebiet, auf welchem die vorbenannten Fragen liegen, ist durchaus keine terra incognita, und der Klang im Saale keineswegs das Ergebnis unberechenbarer Zufälle. Wie die Akustik überhaupt, so ist besonders die Raumakustik eine W i s s e n s c h a f t, und zwar eine heute so weit durchforschte Wissenschaft, dass ihr sonderliche Geheimnisse nicht mehr anhaften.

Wenn trotzdem noch immer so viele Säle gebaut werden, die billigen Erwartungen in dieser Beziehung so wenig entsprechen, so liegt die Schuld an ganz anderen Umständen als an der Unentwirrbarkeit angeblich unklarer und stets sich durchkreuzender akustischer Gesetze. Wer beschäftigt sich denn eigentlich mit diesen Gesetzen und den durch sie veranlassten Wirkungen? Manchen Tonkünstlern ist die Analyse des Tones, manchen Musikhochschulen die Akustik als Lehrstoff überhaupt nicht bekannt, und selbst Architekten. haben davon in ihrer Studienzeit häufig nichts anderes gehört als eine Repetition dessen, was ihnen in 2 bis 3 Physikstunden der Sekunda aus 5 bis 6 Seiten trockenster Lehrbücher in nicht minder reizloser Form vorgetragen wurde, und was bei beiden Gelegenheiten oft genug unverstanden blieb. Das eingehendere Studium der Raum-, d. h. der auf die Baukonstruktionslehre angewandten Akustik, wird als eine Art Spezialisten-Sport angesehen, mit dem der saalbauende Architekt, wenn überhaupt, so in der Regel erst dann sich zu beschäftigen anfängt, wenn das Unglück geschehen ist, d. h. wenn er seinen Saal fertig gestellt, und dieser sich als akustisch vollkommen unbrauchbar erwiesen hat.

Andrerseits dient zu gewisser Entschuldigung die leidige Hetzerei, mit der heute jeder Bau betrieben wird, die die Oberflächlichkeit so fördernde Überhastung unseres ganzen heutigen Lebens, bei welcher das liebevolle Versenken in derartige Studien nicht nur gehindert, sondern auch zu einem höchst unmodernen, nicht verlangten und danklos bleibenden Beginnen gemacht wird. In fast allen Fällen solcher Saalbauten will ja der Bauherr in kürzester Frist höchste Einnahmen erzielen. Die Säle müssen also möglichst viel Publikum fassen und durch prunkvolle Ausstattung anziehen. Was die Musik betrifft, so genügt es, dass sie in ihnen g e m a c h t werden kann; ob sie darin gut oder schlecht k l i n g t, das ist ja überhaupt eine nur von wenigen vollständig zu beurteilende und daher auch in den Augen des Bauherrn untergeordnete Frage!

Wenn nun das mehrerwähnte Zukunftsbild der Redaktion der „Musik" den Anlass gab zu einer Anfrage an den Verfasser, ob er bereit sei, ihren Lesern einen klaren Einblick in dieses zu Unrecht noch so geheimnisvoll erachtete Gebiet der Akustik zu verschaffen, so ist das allerdings nicht im Handumdrehen zu machen. Das Vorhaben erfordert eine gewisse Liebe zur Sache auf beiden Seiten, der des Verfassers und der des Lesers. Ersterer will sich bestreben, seine Sache mit solcher Liebe und zugleich so zu behandeln, dass die Geduld des Lesers nicht allzuviel in Anspruch genommen und namentlich nicht durch allzuviele „Fortsetzung folgt" auf die Probe gestellt werde. Dieser Zweck lässt sich vielleicht erreichen, wenn wir den Stoff in 3 getrennte Erörterungen einspannen, die je für sich abgerundet und verständlich gemacht werden können. Sie heissen: „Der Schall", „Der Klang im Saale" und „Der Musiksaal" Die erste Abhandlung soll mit der Akustik überhaupt, d. h. mit den verschiedenen Formen des Schalles, seinen Ursachen und Wirkungen, die zweite mit den im begrenzten Raume namentlich auftretenden Resonanz-, Reflex- und Interferenz-Wirkungen sich befassen, und die dritte dann aus den beiden anderen die Nutzanwendung zur Beantwortung der Frage ziehen, wie ein Musiksaal und seine Zubehörungen beschaffen sein müssen, um „akustisch" zu sein.

Der Schall.

1. Geräusch. Klang. Ton.

Schlagen wir mit einem Stein auf einen zweiten Stein, so wird nach dem Zusammentreffen beider Körper in unserem physischen und psychischen Organismus eine Empfindung ausgelöst, welche wir allgemein mit Schall bezeichnen, und in diesem besonderen Falle als kurzes Geräusch erkennen Die ersten und nächstliegenden Veränderungen solchen Geräusches können wir durch Vermehrung der Heftigkeit des Schlages erzielen, die seine Vernehmbarkeit, d. h. die Schall-Stärke steigert. Werden aber der schlagende Stein durch ein Eisen, oder der geschlagene durch ein Brett, oder beide z. B. durch Hammer und Amboss ersetzt, so nimmt das Geräusch, abgesehen von seiner Stärke, auch eine veränderte Färbung und zugleich eine etwas verlängerte Dauer an, und wir erkennen in diesen Merkmalen die ersten Spuren des Klingens. Noch bestimmter ausgeprägt werden diese Veränderungen in der Eigenart und Dauer des Schalles, wenn wir dem geschlagenen Körper eine besondere Form geben, wie sie z. B. Becken, Tamtam, Glocken haben, bei deren Berührung wir schon von Klang, Klangcharakter, Klangfarbe sprechen. Solcher Klangfarben vermögen wir eine grosse Zahl zu mischen, je nachdem wir die Materialien und Formen der durch Berührung zum Klingen zu bringenden Körper ver-

ändern. Schlagen wir aber auch nur z. B. zwei Glocken von gleichem Materiale und gleichartiger Form, dagegen von verschiedener Grösse an, so werden wir wiederum andere Klangverschiedenheiten gewahr, welche wir nicht mehr mit den Unterschieden von Farben, sondern eher mit solchen des Helligkeitsgrades einer und derselben Farbe zu vergleichen geneigt sind. Noch deutlicher werden uns die Klangverschiedenheiten dieser Art und ihre stufenartige Folge, wenn wir eine Haut schlaff über einen Kessel spannen und sie nach steter Spannungsvermehrung stets aufs neue berühren. Unser Empfinden schreitet da von den schwächsten, dunkelsten, niedrigsten allmählich zu den stärksten, hellsten, höchsten Helligkeitsgraden einer und derselben Klangfarbe vor und setzt uns zugleich in den Stand, diese Unterschiede vermöge unseres eigenen Stimmorganes nachzuahmen, nachzusingen. Aus der allgemeinen Empfindung des Klanges löst sich so die besondere Klangempfindung des Tones, bezw. der musikalischen Töne ab, und wir nennen das Merkmal ihrer Unterscheidung die Tonhöhe.

Unser psychischer Organismus ist nun in dieser Beziehung so ausserordentlich empfindlich, bezw. durch Übung empfindlich zu machen, dass die Zahl der von ihm unterschiedenen Töne überaus gross ist. Mittel, eine Reihe derselben durch Schläge auf Körper von gleicher Beschaffenheit, aber verschiedener Spannung, nach einander oder gleichzeitig erklingen zu lassen, besitzen wir u. a. in den Schlagsaiten-Instrumenten, wie z. B. im Cembal, dessen Saiten direkt, und im Klavier, dessen Saiten mittels Hebelmechanismus von Hämmern geschlagen werden. Hierbei zeigen sich wieder neue Eigentümlichkeiten der Töne. Wir gewahren zwischen manchen derselben einen unserem Empfinden sympathischen Zusammenklang als Wohlklang, zwischen anderen einen Missklang, der unser Missbehagen bis zu grosser Höhe zu steigern vermag, und an dessen Ende wir, wie z. B. beim gleichzeitigen Anschlagen aller Tasten eines Klaviers, beim Lärm anlangen. Damit hätten wir dann den Kreis der zu unterscheidenden Gruppen derjenigen Empfindungen durchlaufen, welche der Schall in uns erregt, und damit zugleich eine Anzahl Begriffe durch Beispiele erläutert, mit welchen die Lehre vom Schalle zu thun hat. Diese Lehre will alle die Schallempfindung veranlassenden und beeinflussenden Vorgänge, sowie damit auch alle die genannten und andere Eigentümlichkeiten und Verschiedenheiten des Klanges in ihren Ursachen und Wirkungen ergründen.

Die Worte „Akustik“ und „akustisch“ sind der griechischen Sprache entlehnt und schwer in gutes Deutsch zu übertragen, es sei denn, dass wir bei „Hörsamkeit“ und „hörsam“ uns begnügen wollten. Wir gebrauchen die Worte wenigstens zumeist in diesem eigenschaftlichen Sinne, obwohl „Akustik“ eigentlich mehr mit „Kunst des Hörens“ zu übersetzen sein dürfte.

2. Die Schall-Ursache.

Jeder Schall ist in seinem Ursprunge auf einen mechanischen Vorgang, nämlich auf eine Kraftäusserung zurückzuführen, die einen Körper berührt und bewegt. Veranlasse die Kraft den Stoss oder den Zug, heisse sie Schlagen, Zupfen, Reiben, Streichen, Blasen u. s. w., immer setzt sie die zur Berührung gebrachten Körperflächen in eine Bewegung, welche wir als Schwingungen erkennen. Beim Schlage auf die eingespannte Cembal- und Klavier-Saite, oder auf das Paukenfell, können wir diese Bewegungsart unter scharfem Zusehen noch mit den Augen verfolgen, ja bei leiser Berührung mit dem Finger fühlen und sogar noch auf längere Dauer fühlen, als wir im Ohre den Klang vernehmen. Bei dem Schlage an die Glocke, das Tamtam, auf den Amboss oder den Stein entzieht sich die Bewegung zwar solchen äusserlichen Wahrnehmungen; sie erfolgt aber in gleicher Weise, und zwar immer zuerst in den Fasern der berührten Flächen und weiter in den Körpern selbst. Nicht anders ist der Vorgang beim Zupfen und Streichen der übrigen Saiteninstrumente, wie ebenso in den Blasinstrumenten und Orgelpfeifen, in welchen entweder nur deren Rohrwandungen, oder zugleich in Schlitzen derselben eingespannte Zungen durch Luftdruck in schwingende Bewegungen versetzt werden. Ja, auch das Stimmorgan in unserer Kehle gelangt nur dadurch zur Thätigkeit, dass wir die von der Lunge eingeatmete Luft durch Luftröhre, Kehlkopf und Stimmritze pressen und damit deren Ränder, die Stimmbänder, in schwingende Bewegung setzen.

3. Die Klang-Entstehung.

Je mehr die durch eine Kraftäusserung berührten Körper die Fähigkeit besitzen, in ihren Körperteilchen in schwingende Bewegungen versetzt zu werden und sie einander mitzuteilen, d. h. je elastischer die Körper sind, desto vollkommener wird der hervorgerufene Schall zum Klange, d. h. desto reiner wird er von den Schlacken des Geräusches. Ein gewisses Mass von Elastizität besitzen ja alle Körper; deren Grad ist aber ausserordentlich verschieden. Der Stein besitzt sie in geringem, die Darm- und Metall-Saite in sehr hohem Grade, und als Folge ergiebt sich eben die Erscheinung, dass wir beim Zusammenschlagen von Steinen das unbestimmbare Geräusch, beim Anschlagen der Klaviersaite dagegen den in Färbung und Tonhöhe bestimmbaren Klang vernehmen. Wir empfinden dabei freilich nur das Vorherrschen der einen oder anderen dieser Formen des Schalles, da beide nie vollständig von einander zu lösen sind. Jeder Klang ist mit einem Rest von Geräusch verbunden, und in jedem Geräusch ist eine Summe von Tonklängen enthalten. Wie sehr dieser Satz in seinen beiden Teilen zutrifft, ist durch viele Beispiele zu belegen. Jedes

Instrument mischt den ihm entlockten Tönen das ihm charakteristische Geräusch bei, und man braucht andererseits nicht das geschärfte Ohr eines Komponisten zu haben, um z. B. im Eisenbahn-Coupé aus dem Geräusche des taktmässigen Reibens und Schlagens der Schienen durch die Räder, sowie aus dem Lärm des Zusammenschlagens anderer Wagenteile bestimmte Töne ablösen, ja Tonfolgen und schliesslich Melodieen hören zu können.

Die bei der Berührung elastischer Körper erregten Schwingungen beginnen in den elastischen Fasern der Berührungsflächen und werden sofort unterbrochen, sobald sie an der freien Ausschwingung gehindert werden. Nur wenn der Hammer die Klaviersaite nach der Berührung wieder verlässt, kommt der Klang zustande, und er erlischt als Klang der Saite selbst, sobald der niederfallende Dämpfer deren weitere Schwingung aufhebt. In gleicher Weise bringen wir die in schwingende Bewegung gesetzten Zungen der Stimmgabel durch Berühren mit den Fingern zur Ruhe und deshalb zum Schweigen. Andererseits beschränken sich aber die Schwingungen nicht auf solche der berührten Körperflächen und Körper selbst, sondern sie pflanzen sich von ihnen auch in den zunächst umgebenden Körpern fort, wodurch unter Umständen die Dauer und Stärke des Klanges sich vermehren.

Zu den umgebenden Körpern gehört in allen Fällen namentlich die Luft, welche ebenfalls eine gewisse Elastizität besitzt und vermöge entsprechender Mitschwingung den Schall auf einige Entfernungen fortzupflanzen imstande ist. Bringen wir den schwingenden Körper mit Teilen unseres eigenen Körpers, z. B. mit unserem Kopfe, in direkte Berührung, so übertragen sich die Schwingungen auf die Schädelknochen und dadurch weiter auf die im Kopfe befindlichen Gehör-Apparate und Gehörnerven, so dass wir schon auf diesem Wege der Vermittlung durch unser elastisches Knochengerüst zu hören vermögen. Damit wir aber die Schwingungen auch entfernter und nicht direkt mit uns verbundener Körper vernehmen können, sind diese Apparate zugleich so eingerichtet, dass sie auch die vorerwähnten, den Schwingungen elastischer Körper immer folgenden Mitschwingungen der Luft aufnehmen und dem Gehirne übermitteln.

Um diese Apparate und ihre Art des Arbeitens näher beschreiben zu können, bedarf es der zuvorigen Untersuchung über die Natur und Art der Schwingungsbewegungen, besonders derjenigen in der Luft, welche die Apparate in Thätigkeit setzen.

4. Die Klangverbreitung durch die Luft.

Wenn wir eine gespannte Geigensaite in der Mitte ihrer Länge mit 2 Fingern in die Höhe ziehen, so wird sie gedehnt, also ihre Spannung und ihre Länge vermehrt. Lassen wir sie dann los, so sucht sie den

Zwang der vermehrten Spannung wieder abzuschütteln und in ihren früheren Zustand zurückzukehren. Dabei wird sie aber durch die erlangte Schwungkraft über die ursprüngliche Lage hinaus nach unten durchgetrieben. Damit vermehrt sich dann wieder, entsprechend dem Masse der Schwungkraft, die Spannung, und nun wiederholt sich derselbe Vorgang in umgekehrter Richtung. So würde das stets hin und her gehen, wenn nicht den Bewegungen der Saite der Luftwiderstand entgegenträte und das Mass ihres Ausschlages jedesmal um etwas kleiner machte, bis es zu 0 wird, d. h. keine Schwungkraft mehr wirken kann, und der Stillstand in der ursprünglichen Lage zurückerlangt ist. Das ist der Vorgang und das Bild der Bewegungen, welche wir Schwingungen nennen.

Bekanntlich gleichen diese Bewegungen den Wellenbewegungen, und sie erzeugen auch in der elastischen Luft Wellen, die sich in ihr vom Entstehungsorte, d. h. dem zuerst in Schwingung versetzten Körper nach allen Richtungen im Raume, wie Strahlen vom Mittelpunkte in einer Kugel, verbreiten. Solche Luftwellen bilden ebensowenig Luftströmungen, wie die Wasserwellen Wasserströmungen sind; sie berühren auch nicht unsere Haut derart, dass wir sie noch zu fühlen vermöchten, und sind andererseits viel zu grob und zu träge, um, wie Lichtschwingungen, von unseren Augen empfunden zu werden; dagegen sind unsere Gehörnerven eingerichtet, sie aufzunehmen und unserem Centralnervensysteme zu übermitteln.

Jede solcher Klangwellen besteht aus 2 Teilen, nämlich der Vor- und Rückschwingung, und aus dem Beispiele der Saitenschwingung ist deutlich zu erkennen, dass beide jedesmal in der Luft vor sich her eine Pressung und hinter sich ein Vakuum schaffen müssen, so dass in der Schwingungsbahn ein steter Wechsel von Luftverdichtung und Luftverdünnung entsteht. Diese beiden Teile bezeichnet man als „positive und negative Phasen", der „Doppelschwingung", und den Wendepunkt zwischen beiden als „Knotenpunkt", während der Wellenausschlag — weniger geschmackvoll — „Amplitude" genannt wird.

Die Fortpflanzung der Schallwellen in der Luft vollzieht sich ziemlich rasch, bedarf aber doch immer der Zeit, wie aus zahlreichen Beobachtungen, z. B. des Zeitraums zwischen Blitz und Donner, oder zwischen dem Aufleuchten und dem Hören eines in gewisser Entfernung von uns abgefeuerten Kannonenschlages bekannt ist. Man hat diese Zeit gemessen und festgestellt, dass der Schall in einer Sekunde eine Wegeslänge von 330,7 m bei einer Lufttemperatur von 0° C., und von 343,3 m bei einer solchen von + 20° C. zurücklegt. Diese Ge schwindigkeit ist in anderen Medien anders, im Wasser z. B. 4mal, in Holz 12- bis 18mal, in Glas und Gussstahl 15mal so gross. Andererseits ist sie aber weder abhängig von der Tonhöhe, noch von der Klangstärke;

vielmehr haben alle Tonklänge und alle Geräusche die gleiche Verbreitungsgeschwindigkeit in der Luft.

Bekanntlich wird auch das Licht von unseren Augen infolge von Luftschwingungen empfunden, die ebenso Wellenbewegungen darstellen. Lichtwellen unterscheiden sich von den Tonwellen durch die unendlich viel grössere Fortpflanzungsgeschwindigkeit der ersteren (300 000 Kilometer gegenüber 330 m in der Sekunde); im übrigen ist die Theorie ihrer Bewegung die gleiche, so dass oft Lichterscheinungen zur Erklärung und Darstellung akustischer Erscheinungen verwendet werden können.

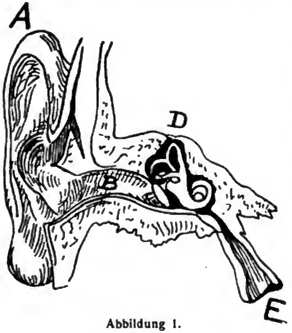


Abbildung 1.
Das Ohr.

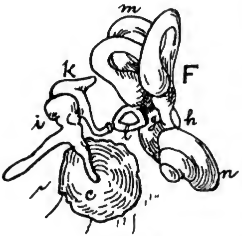


Abbildung 2.
Das innere Ohr.

5. Das Ohr.

Der Apparat unseres Ohres ist ein ausserordentlich komplizierter und in manchen seiner Teile noch nicht einmal vollständig erkannt und erklärt. Jedenfalls können wir aber in allen Teilen den Zweck des Mechanismus erkennen, die schwingenden Bewegungen von einem auf den anderen Teil zu übertragen.

Das Organ zerfällt in das äussere (Abbildung 1, in etwa natürlicher Grösse) und das innere Ohr (Abbildung 2, in etwa 3 facher linealer Vergrösserung). Am Äusseren unseres Kopfes tritt nur die Ohrmuschel (A) hervor, deren Zweck, Schallwellen der Luft aufzufangen und in den äusseren Gehörgang (B) zu leiten, ohne weiteres sich erklärt. Der Gang führt zu einer Höhlung im Schädelknochen (Felsenbein), deren Öffnung mit einer flachtrichterförmigen Haut, dem „Trommelfell" (c) überspannt ist. Diese sogen. „Paukenhöhle" (D) ist noch mit Luft gefüllt, welche ihr mittels der „Ohr-

trompete" oder „Eustachischen Röhre" (E) aus der Mund- und Nasenhöhle zugeführt wird, und umschliesst die feinen Knöchelgebilde des inneren Ohres.

Der grössere zusammenhängende Teil des inneren Ohres, das „Labyrinth" (F) birgt eine Flüssigkeit, das „Gehörwasser", und besitzt in seiner äusseren Wandung zwei gegenüberliegende, wiederum mit Häuten überspannte Öffnungen, das „ovale" (g) und das „runde Fenster" (h). Ersteres ist mit dem Trommelfell durch ein sehr eigenartiges Schlaginstrument verbunden. Am Mittelpunkt der inneren Seite des Trommelfelles ist nämlich der Stiel eines „Hammers" (i) angewachsen, der auf den „Amboss" (k) schlägt. Dieser berührt mit seinem unteren Ende den „Steigbügel" (l), dessen Fussbrett das ovale Fenster des Labyrinthes deckt. Offenbar werden mit diesem Instrumente die Schwingungen des Trommelfelles, in welche dieses durch die Luftschwingungen im äusseren Gehörgange versetzt wurde, der Haut dieses Fensterchens mitgeteilt, welche sie dann wieder dem auf seiner anderen Seite im „Vorhofe" des Labyrinthes befindlichen Gehörwasser übermittelt. Dabei wird die Kraft der Schläge infolge der Hebelübersetzung des Hammermechanismus vervierfacht.

Der Vorhof des Labyrinthes läuft in verschiedene Kanäle aus, nämlich nach oben in die 3 „Bügel" (m) und nach unten in die „Schnecke" (n). Eine durch die „membranöse Scheidewand" abgetrennte innere Windung dieser Schnecke führt zurück zu dem runden Fenster, dessen Membran nicht, wie der des ovalen, durch ein besonderes Schlaginstrument mit dem Trommelfell in Verbindung steht, die Schwingungsschläge vielmehr nur durch die in der Trommelhöhle eingeschlossene Luft empfängt. Die Bedeutung der hufeisenförmigen Bügel und der Schneckenwindungen ist noch nicht vollständig geklärt; indessen sind darin zarte häutige Gebilde und in der Schnecke u. a. die „Cortischen Fasern" in einer Anzahl von über 3000 gefunden, welche Endigungen des Gehörnervenbündels bilden und aus dem Wasser des Labyrinthes die den Luft- und Knöchelschwingungen entsprechenden Schläge zu empfangen scheinen, um sie dem Gehirne zu übermitteln.

Der Umstand, dass wir mit zweien dieser Gehörapparate ausgestattet sind und die Ohrmuscheln an beiden Enden des Kopfdurchmessers tragen, befähigt uns, jeden Schall mit verdoppelter Schärfe zu hören, und ausserdem seine Richtung und seinen Entstehungsort zu bestimmen. In welcher Weise aber das Gehirn die Umsetzung der bis zu jenen Nervenendigungen nachzuweisenden körperlichen Schläge in ein seelisches Empfinden vornimmt, das ist wohl ganz oder doch im wesentlichen unserer heutigen Erkenntnis nach verhüllt. Ebensowenig vermögen wir aus der Konstruktion dieses bewundernswerten Apparates zu erklären, wie er das Gehirn befähigt, alle die zahlreichen und feinen Klangunterschiede zu erkennen und richtig zu bestimmen. Nur einige Funktionen einiger Teile sind durch die

Untersuchungen von Helmholtz u. a. bis jetzt erkannt; so z. B. die Befähigung einzelner Teile des Apparates, ihn auf die Vernehmung schwächster und stärkster Geräusche einzurichten. Dazu gehört u. a. die Ohrtrompete, die offenbar auch bestimmt ist, mit der in die Trommelhöhle geleiteten Luft einen Gegendruck gegen das Trommelfell auszuüben, und so übermässige Spannungen derselben, die bis zum Zersprengen führen könnten, zu verhindern. Darauf beruht das bekannte Mittel, bei überaus starken Lufterschütterungen, z. B. nahen Kanonenschlägen, mit Öffnen des Mundes das Trommelfell zu schützen.

Auch die vielen Bügel- und Schneckenwindungen im Labyrinth scheinen bestimmt zu sein, den wie Fischchen im Teiche schwimmenden Nervenfasern zum Verkriechen gegen allzu harte Wellenschläge des durch Lärm stürmisch erregten Gehörwassers zu dienen. Freilich bleibt bei diesen Einrichtungen im Hinblick auf die von der Natur anscheinend weder vorausgesehene, noch gewollte geräuschvolle und nervenmarternde Entwickelung unserer Zeit auch noch manche Vervollkommnung durch Anpassung zu erhoffen! So vielen uns täglich sich aufzwingenden Gehörs-Quälereien gegenüber sind wir ja mehr oder weniger wehrlos. Wenn wir aber gegen zumeist recht hohes Entrée in einen Musiksaal geladen werden, der uns Lärm statt Klang, Echo statt Zusammenklang, Missklang statt Wohlklang übermittelt, oder dem f einer Konzertsängerin ein kneterndes Geräusch beimengt, ihr p aber erbarmungslos verschluckt, und das alles nur, weil der Architekt keine Zeit hatte, die Ursachen solcher Wirkungen zu studieren, bevor er den Saal entwarf, so hat der Mensch, schon weil er von der Natur mit dem herrlichen Geschenk des Gehörs ausgestattet wurde, alle Veranlassung, gegen den Schlendrian solchen Vorgehens bei dem Bau von Musiksälen zu protestieren. Diese Veranlassung wird geradezu zur Pflicht für den, der nicht nur Mensch, sondern zufällig zugleich Architekt und Musikfreund ist, — und solcher Pflicht sei hier genügt!

6. Die Schall-Stärke.

Stellen wir die Wirkungen einander gegenüber, welche auf den vorbeschriebenen Apparat unseres Ohres das Geroll des Donners oder eines Kanonenschlages auf der einen und das Summen einer Fliege auf der anderen Seite auszuüben vermögen, so erkennen wir darin Beispiele der ungemein grossen Unterschiede, welche in den Stärkegraden des Schalles bestehen. Die Musik hat sich den Effekt solcher Unterschiede ja auch nicht entgehen lassen und ist heute, wenn auch noch nicht ganz zum Donnergeroll und Fliegengesumme, so doch schon ebenso vom f zum ffff, wie vom p zum pppp vorgeschritten. Sie arbeitet dabei freilich streng genommen nur mit sehr relativen und an sich undefinierbaren Begriffen,

denn es ist immer noch nicht recht gelungen, die Stärkegrade der Schallwellen wirklich zu messen. Das rührt — abgesehen von dem Fehlen eines Schallmassstabes — namentlich daher, dass die Stärkewirkungen von so ausserordentlich verschiedenen und wechselnden Umständen beeinflusst werden, und die Richtigkeit ihrer Messung von der sorgsamen Abhaltung oder doch Auseinanderhaltung dieser Einflüsse abhängig ist. Die erste Ursache der wechselnden Schallstärke wird aber jedenfalls immer von dem Masse der die Körperberührung veranlassenden Kraftäusserung ausgeübt, welche in dem Masse des Ausschlages der Klangwelle, der schon genannten Amplitude, zum Ausdruck kommt. Folgerichtig muss auch der Klang dem sog. Kräftegesetze seinen Tribut zahlen, welches besagt, dass die Kraftwirkung um so schwächer wird, in je weiterer Entfernung vom Ausgangspunkte sie sich äussert, und zwar, dass die Minderung nicht im einfachen, sondern im quadratischen Verhältnisse dieser Entfernungen erfolgt. Mit anderen Worten: Ein 20 m vom Sänger entfernter Hörer könnte dessen Gesang nur in $\frac{10^2}{20^2} = \frac{1}{4}$ der Stärke vernehmen, welche den 10 m entfernt sitzenden trifft; der 30 m entfernte sogar nur in $\frac{10^2}{30^2} = \frac{1}{9}$ dieser Stärke u. s. f. Dieses Gesetz wird auch vom Schalle nicht verleugnet; nur kommt es nicht in diesem Masse zur fühlbaren Wirkung, und im Konzertsaale am wenigsten, weil in ihm der Stärkeverlust aus Gründen, die wir erst später erörtern werden, z.T. wieder ergänzt, ja unter Umständen mehr als ausgeglichen wird. Immerhin ist die Rolle, welche die Frage der Klangstärke und ihrer Verminderung infolge der Entfernung zwischen dem Klangorte und dem Zuhörerplatze in den für das Hören bestimmten Räumen spielt, eine sehr bedeutsame.

Ein Fachgenosse des Verfassers dieser Erörterungen, der Stadtbaurat a. D. Sturmhoefel in Berlin, hat auf diesem Gebiete ein grosses Verdienst sich erworben, indem er nicht nur viele Jahre lang mit mühevollen Untersuchungen über die Schallverminderung im freien Felde und in geschlossenen Räumen sich befasste und die Ergebnisse veröffentlichte, sondern auch einen nicht zu komplizierten und leicht zu bewegenden Apparat für Schall-Messungen zusammensetzte und käuflich machte. Mit Hilfe desselben ist es möglich, für jeden Platz im freien oder geschlossenen Raume eine sog. „Reizschwelle“ festzulegen, d. h. auf einer Skala die Höhe abzulesen, aus welcher am Klangorte ein Fallstäbchen des Apparates auf eine Platte herabfallen muss, damit die Berührung beider dem Ohre eines und desselben Beobachters auf den Plätzen eben vernehmbar wird. Es ist einleuchtend, dass dieses Höhenmass, d. h. die Fallhöhe des Stäbchens, um so mehr gesteigert werden muss, je schwerer oder schlechter man auf dem Platze hört, d. h. je mehr die Stärke des bis zu ihm dringenden Schalles sich

vermindert. Durch viele Versuche kann man so ermitteln, wo es in einem Saale laut und zu laut und wo es schwach und zu schwach klingt; man kann dann weiter die Ursachen dieser örtlichen Verschiedenheiten aufsuchen, die von ihnen herrührenden Beeinflussungen durch Versuche mindern oder fördern und schliesslich, wenn nötig, baulich abhelfend eingreifen. Namentlich kann man aber, wie Sturmhoefel es gethan hat, aus zahlreichen solchen Untersuchungen einen Schatz von Erfahrungen darüber sammeln, inwieweit die Theorieen der Schalllehre beim Entwerfen und Errichten von Saalbauten berücksichtigt werden können und müssen, welche Grund-Formen und Masse, Materialien und Konstruktionen man für einen Musiksaal und dessen einzelne Teile zu wählen oder zu verwerfen hat, um möglichst viele, am besten alle Plätze zu solchen zu machen, von welchen man gut hört.

7. Die Ton-Höhe.

Elastische Körper können nach ihrer Berührung je nach dem Masse der Spannung ihrer Fasern rasch und langsam schwingen, also in einer gewissen Zeit eine grössere oder geringere Anzahl sich folgender Klangwellen erzeugen. Die ungemein grossen Verschiedenheiten in dieser Beziehung bilden das allein bestimmende Moment für das, was oben schon vielfach als Tönhöhe bezeichnet und charakterisiert wurde, und zwar wächst diese Höhe mit der Schnelligkeit, in welcher die Schwingungen einander folgen. Die uns vernehmbaren Töne sollen Schnelligkeitsunterschiede in den Grenzen von ungefähr 16 bis zu 40000 Doppelschwingungen in der Sekunde aufweisen; es dürfte indessen schon schwer sein, bei weniger als 40 und mehr als 4000 Doppelschwingungen noch Töne deutlich von einander zu unterscheiden.

In der löblichen Absicht, in solcher gewaltigen Zahlenmenge eine gewisse Ordnung und einheitliche Grundlage für ein Tonsystem zu schaffen, hat man bekanntlich einen mittleren Ton zum Normalton (Kammerton) gemacht, den man als a′ bezeichnete; seine Schwingungszahlen liegen aber leider nicht fest, wechseln vielmehr nach den verschiedenen Pariser, Wiener u. s. w. „Stimmungen" zwischen 435 und 440 Doppelschwingungen in der Sekunde. Als seine „Oktaven" bezeichnete man die Töne mit Schwingungen von $^1/_2$, $^1/_4$, $^1/_8$ u. s. w., bezw. dem 2-, 4-, 8fachen der benannten Zahl. Die übrigen durch bestimmte „Intervalle" festgelegten Töne des Systems sind dazwischen eingereiht.

Auf die rein arithmetischen Verhältnisse dieser Schwingungszahlen hat man weiter auch die Erscheinungen bezüglich des harmonischen Zusammenklingens der Töne zurückgeführt, indem man ihre grössere oder geringere Konsonanz lediglich als Folge der grösseren oder geringeren

Einfachheit dieser Zahlenverhältnisse erkennen zu sollen glaubte. Indessen hat sich diese hübsche und namentlich bequeme Einfacheits-Theorie doch nicht als stichhaltig erwiesen, und es scheint, als ob das Gebäude der Harmonik in Bezug auf sein eigentlichstes Fundament einstweilen noch ein solches der Hypothesen bleiben werde.

Mit noch grösserer Unsicherheit, ja Unwissenheit stehen wir dem Rätsel des Vorganges gegenüber, welcher sich in unserem Gehirn und Rückenmark abspielen muss, um uns der zahllosen Verschiedenheiten und Kombinationen bewusst zu werden, welche in der ungeheueren Reihe der Töne, d. h. schliesslich doch nur der Schwingungszahlen, möglich ist. Leibnitz sagt in dieser Beziehung: „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi", d. h. dem Sinne nach: „Die Musik ist eine der Arithmetik verborgene Übung des Geistes, unbewusst zu zählen." — Wir können uns den Vorgang ja in der That kaum anders vorstellen, als so, dass unser Geist die Fähigkeit besitzen muss, beim Vernehmen eines Klanges die Zählung von Schwingungen in uns unfassbarer Schnelligkeit vorzunehmen, — es sei denn, dass jede der im Gehör-Labyrinthe schwimmenden Nervenfasern geaicht wäre, nur auf eine bestimmte Schwingungszahl zu reagieren.

8. Der Klang-Charakter.

Weitere Untersuchungen zur Tonanalyse haben zur Wahrnehmung geführt, dass fast kein Ton allein erklingt, dass vielmehr mit jedem eine grössere oder geringere Anzahl begleitender Töne leise anklingt, von denen man die wichtigsten im Gegensatze zum Grundtone dessen Obertöne nennt. Die Reihe ihrer Schwingungszahlen entspricht in deren Verhältnissen unserer arithmetischen Zahlenreihe 1 : 2 : 3 : 4 : 5 u. s. f.

Ist z. B. C der angeschlagene Grundton, so erklingen neben ihm leise, und zwar mit abnehmender Stärke die Töne (C), c, g, c', e', g' u. s. f., deren Schwingungen im Verhältnisse (1 :) 2 : 3 : 4 : 5 : 6 stehen, und die erster, zweiter, dritter u. s. w. Oberton genannt werden. — Zahl, Höhe und Stärke dieser miterklingenden Töne der „Obertonreihe" müssen natürlich den Tonklang überhaupt beeinflussen, und sind nach Helmholtzs Entdeckung das bestimmende Moment für das, was wir oben allgemein als Klangcharakter und Klangfarbe bezeichneten.

Wiederum ist an der Geigensaite diese Erscheinung am besten festzustellen, da wir beobachten können, dass sie bei der Berührung nicht nur in ihrer ganzen Länge, sondern zugleich auch in ihren Hälften, Dritteln u. s. w. selbständige Schwingungen macht. Der Geiger benutzt diesen Umstand bekanntlich, um die Obertöne als Flageoletttöne für sich dadurch zum Erklingen zu bringen, dass er mittels loser Anlegung des Fingers

an die Teilpunkte die Saite in ihre Hälften, Drittel u. s. w. zerlegt und zugleich die Schwingungen des Grundtones aufhebt.

Gerade die Geige ist aber auch dasjenige Instrument, welches durch seinen ungemein vervollkommneten Bau den Spieler in den Stand setzt, durch zahlreiche Mittel, wie z. B. Bogenansatz und Bogenstrich das Mitklingen der Obertöne in den Saiten und im Geigenkörper in der verschiedensten Weise zu beeinflussen und dadurch die Klangfarbe zu verändern. In ihrer Eigenschaft, damit so unendlich zahlreiche Schattierungen der durch den Klang in uns erregten Gefühle zu ermöglichen, wird die Geige wohl nur noch von dem menschlichen Stimmorgan übertroffen, und nicht zum wenigsten besteht die Fähigkeit des ausgebildeten Sängers darin, dass er imstande ist, durch Teilung der Stimmbänder durch Veränderung in der Stellung der Mundhöhle, Zunge und Lippen, des Kehlkopfes u. s. w. die Zahl und Stärke der mit dem gesungenen Tone erklingenden Obertöne zu beeinflussen. Das Organ soll nicht weniger als 16 Obertöne zum Erklingen zu bringen vermögen, hat also den Klangfarben eine überaus reiche Stufenleiter zu bieten, um unser seelisches Empfinden mit unerschöpflichem Reichtume des Toncharakters und Ausdruckes zu berühren.

Am Schlusse dieser Zusammenstellung der wichtigsten Ergebnisse aus der Schalllehre sei noch die Möglichkeit berührt, die Tonschwingungen als Wellenlinien zur bildlichen Darstellung zu bringen.

Es wurde bereits dargelegt, dass die Geschwindigkeit des Schalles in der Luft, d. h. das Längenmass des von ihm in einer Sekunde zurückgelegten Weges (bei bestimmter Lufttemperatur) festliegt, dass dagegen die Zahl der in derselben Sekunde sich folgenden Klangwellen sehr veränderlich ist. Somit lässt sich die Länge der Wellen, welche einem bestimmten Tone entsprechen, berechnen. Ist z. B. die berührte Saite auf den „Kammerton" gestimmt, d. h. so gespannt, dass sie 435 Doppelschwingungen in der Sekunde macht, so durchlaufen die ihnen folgenden Luftwellen in dieser Sekunde einen Weg von 330,7 m, jede einzelne also, weil alle die gleiche Dauer beanspruchen, in dem 435. Teile der Sekunde einen Weg von $\frac{330,7}{435}$ m = rund 75 cm. Mithin hat jede der Luftwellen, welche den fraglichen Ton übermitteln, eine Länge von etwa $^3/_4$ m, und jede ihrer Phasen eine solche von etwa $^3/_8$ m. — Die in den oben erwähnten Grenzen von 40 und 4000 Doppelschwingungen noch deutlich unterscheidbaren Töne rufen also Luftwellen hervor, deren Längen von etwa 8 m bis 8 cm abnehmen.

Trägt man diese Längen nach irgend einem Massstabe auf einer geraden Linie auf (AB, Abbild. 3), so bezeichnen ihre Mitte (C) den Knotenpunkt, ihre Hälften (AC und CB) die Phasenlängen der Welle. Diese selbst kann

man dann durch 2 Bögen über und unter der Linie verbildlichen, deren Höhen (DD' und EE') dem Wellenausschlage (Amplitude) und damit dem Kraftmasse entspricht, welches die Schwingungen des fraglichen Tones erzeugte.

Fügt man einem solchen Bilde eines Grundtones die gleichartige Darstellung seines ersten Obertones, also der nächsthöheren Oktave hinzu,

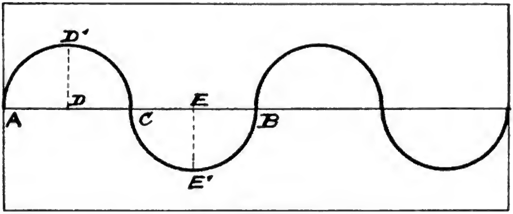


Abbildung 3. Wellenlinie eines Tones.

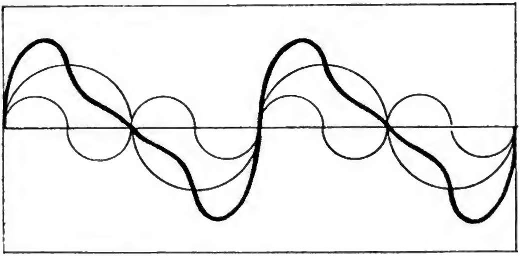


Abbildung 4.
Klangkurve eines Grundtones mit seinem ersten Obertone.

so entsteht die Figur der Abbildung 4, in welcher die Wellen des Obertones von doppelter Schwingungszahl die halben Längen der Welle des Grundtones haben. Den Zusammenklang beider Töne stellt die Kombination beider Wellenlinien zur Kurve dar, deren Ordinaten aus der Summation bezw. Subtraktion der positiven und negativen Ordinaten (Amplituden) der Einzelwellen gewonnen sind. So gelangt man zum Bilde der Klangkurven.

Man kann sie auch vom schwingenden Körper zeichnen lassen, indem man z. B. eine Stimmgabel an einer ihrer Zungen mit einem Zeichenstifte versieht, und während der Schwingung der Gabel mittelst Uhrwerkes eine mit Papier bespannte Walze an dem Stifte gleichmässig vorbeiziehen lässt. Er hinterlässt dann auf dem Papiere eine Zeichnung, welche der Wellenform des Zusammenklanges a' mit seinen Obertönen entspricht.

Man kann so auch plastische Darstellungen der Klänge z. B. auf Stagnolpapier oder auf Wachswalzen auffangen, und bekanntlich beruht darauf Edisons Erfindung des Phonographen, in welchem umgekehrt solche mit Eindrücken versehene Walzen benützt werden, um bei ihrer Wiederabrollung einen Stift in entsprechende Fallbewegungen und dadurch einen mit ihm verbundenen schallgebenden Körper in die entsprechenden Schwingungen zu bringen, d. h. die aus Klängen gewonnenen plastischen Eindrücke der Walze wieder in gleiche oder wenigstens ähnliche Klänge zurück zu übersetzen.

Solche mechanische Klangübertragungen sind dem musikalisch fühlenden Ohre ebenso ein Greuel, wie ihm das Anhören der automatischen Musikinstrumente überhaupt eine Quälerei ist. Weshalb? Wir können annehmen, dass auf den Wegen, in welche die vom Sänger oder Instrumentalisten produzierten Klänge bis zu ihrer mechanischen Reproduktion eingezwängt wurden, die Reinheit der Wellenlinien verkümmert wurde, die Schärfe der Wellenformen verloren ging. Namentlich müssen wir folgern, dass dabei am meisten die zarten Einflüsse berührt, geschädigt, beseitigt wurden, welche die Obertöne auf diese Formen nahmen, und dass gerade daraus die Fälschung des ursprünglichen Klangcharakters erwuchs, welche uns wie eine widerwärtige Persiflage anmutet.

Sollte darin nun nicht ein warnender Fingerzeig liegen für die Gestaltung des „Musiksaales der Zukunft“? Ermächtigt uns nicht der Umstand zur Beantwortung modernster Fragen auf diesem Gebiete, wie z. B. der Frage der Unterbringung des Klangkörpers im Saale, besonders des Orchesters, dessen einzelne Instrumente gerade durch die Zahl und Stärke der ihnen mit den Grundtönen zu entlockenden Obertöne so charakteristisch unterschieden sind? Soll der Architekt den Musiksaal oder seine einzelnen Teile zu neuen Klanginstrumenten, — wohl gar zu Phonographen, Grammophonen u. s. w. machen? Soll er nicht vielmehr, wenn schon ein so grosser Teil des Wesens der Musik im Klangcharakter, d. h. im Zusammenklange der natürlichen und vom Künstler gewollten Obertöne liegt, alles aufbieten, diesen Zusammenklang zu bewahren, und ihn dem Hörer möglichst unverkürzt, rein und unverfälscht zu übermitteln?

Zwei weitere Artikel folgen

EINFÜHRUNG IN DIE NEURUSSISCHE KLAVIERMUSIK

Von Dr. Walter Niemann-Leipzig



Die Entwickelung der nationalen Schule in Russland*) hat seit dem Auftreten der sog. fünf „Novatoren“ einen ganz unvergleichlichen Aufschwung genommen. Auf der Grundlage des altrussischen Kirchengesanges und Volksliedes erzielte sie unter Werstovsky und Glinka zunächst die Gründung einer nationalen Oper, unterwarf sich aber schon bald unter Dargomyzsky und Seroff dem Einflusse Berlioz' und Wagners. Seit Dargomyzsky datiert die mit der neudeutschen parallel gehende sog. neurussische Schule. Ihre schnelle Ausbreitung hemmt noch einmal eine mittlere Gruppe zahlreicher Komponisten, die zum grossen Teil als sog. Occidentalisten deutlich von der deutschen, romantischen Schule (Schumann) beeinflusst sind. Ihre beiden bedeutendsten Vertreter sind die eine Sonderstellung als internationale Meister einnehmenden Komponisten Rubinstein und Tschaikowsky. Ihnen reihen sich beachtenswerte Kleinmeister wie die beiden Ivanoff, Davidoff, Laroche, Tanejeff, Conus, auch mehr nationale wie Villebois, Asantschewsky, Kaschperoff u. v. a. an. Über Solowieff strebt die Entwickelung weiter zur Gruppe der fünf „Novatoren“ Borodin, Rimsky-Korsakoff, Balakireff, Cui, Moussorgsky, mit deren Durchdringen nach erbittertem, hauptsächlich von Cui mit scharfer Feder verfochtenen Kampfe die Jungrussen den Sieg errungen haben.

In neuester Zeit hat ihre Richtung in Arensky, Glazounoff, Kalinnikoff u. a. eine vielversprechende Weiterentwickelung gefunden,

*) Zur Einführung in die russische Musik verhelfen u. a. die folgenden Werke: Die russische Kirchenmusik von Prinz Nic. Joussoupoff (französisch geschrieben, Paris 1862); A. Pougin, Russische Musikgeschichte in der Zeitschrift Rivista Musicale Italiana (1896, S. 36 ff.); C. Cui, La Musique en Russie (Paris, 1880), für die ältere Zeit: J. Arnold, Die Tonkunst in Russland 1867, ein historischer Abriss in Mendel-Reissmanns Musik-Lexikon (1877) Bd. VIII, S. 467 ff; von E. Melis; fürs Volkslied: U. Bernard, Russische Volkslieder; endlich: A. Soubies, Musique russe et musique espagnole (Paris, Fischbacher). Über die Verdienste der russischen Symphoniker s. Kretzschmar, Führer I, S. 509 ff., mit vorzüglicher Einleitung. Von russisch geschriebener Literatur sehe ich hier ab.

zugleich aber die Blüte einer überraschend grossen Anzahl von Klavierkomponisten gezeitigt, welche bei uns noch wenig bekannt sind. Ihre bemerkenswertesten Vertreter wollen wir hier einmal Revue passieren lassen.*)

Zunächst aber müssen wir auf alle nationalen und fremden Einflüsse hinweisen, denen ihre Werke wie alle der neurussischen Schule angehörenden mehr oder weniger unterworfen sind.

Russische Volkslieder und altrussische Kirchenmusik mit ihren archaistischen Harmonisierungen aus der Zeit der Herrschaft der Kirchentöne, bei deren seltsam feierlichen, in üppiger Farbenpracht leuchtenden Weisen uns unwillkürlich die goldglänzenden Kuppeln russischer Kathedralen vor die Augen treten, haben gerade in den vom westeuropäischen Einfluss freier gebliebenen Kompositionen der Schule wohl sichtbare Spuren zurückgelassen. Ja, sie haben zur Komposition von Orchester- und Klavierwerken geführt, deren Themen z. B. direkt aus der liturgischen Musik genommen sind (Rimsky-Korsakoff, Ouverture „La grande Pâque-Russe"; Liapounoff, „Carillon" aus op. 11).

Daneben haben die Volksweisen der Nachbarländer (polnische, südslavische, romanische, lettische), vor allem aber des Orients Märchenwelt mit ihrer üppigen Phantastik stark auf einige neurussische Komponisten eingewirkt.**) Freunde historischer Studien sind sie aber nicht alle. Wir müssen schon ihre morgenländischen Weisen als echt hinnehmen, und glauben's ihnen in ihrem uns einigermassen fremden, russischen Gewande gern, wenn sie uns die Farbenglut und heisse Sinnlichkeit der orientalischen Welt so überzeugend zu suggerieren wissen.

In bedeutendem Masse ist ein fein entwickeltes Naturgefühl diesen Tonsetzern eigen. Die erhabene Grösse der unendlichen Tiefländer Russlands, die Steppen Zentralasiens, die ragenden Schneegipfel des Kaukasus oder die südliche Milde der Krim haben den Anstoss zur Schöpfung eigenartiger und schöner Tonwerke gegeben. Oft finden wir hier jene so reizvolle, traumhafte Stimmung, jene verschleierte Melancholie, die wir in der nordischen Musik durchgängig wahrnehmen. Daher die zahlreichen „Elégiees", „Mélancolies" der Jungrussen.

*) Von einem Eingehen auf neurussische Klavierkonzerte mit Orchester muss ich hier Abstand nehmen.

**) Vgl. die Orchesterwerke: Glazounoff, Rhapsodie orientale, op. 29; Rimsky-Korsakoff, Scheherazade; Borodin, Mélodie arabe (Original); Glazounoff, zwei Ouvertüren über griechische Themen, op. 3, 6; Rimsky-Korsakoff, Phantasie auf serbische Themen, op. 6; Balakireff, Ouvertüren über spanische, czechische Themen, orientalische Phantasie „Islamey" u. s. w. — Vgl. auch Withol.

Der Einfluss Liszts und Wagners kommt in den neurussischen Klavierwerken ganz im Gegensatz zu einer Anzahl ihrer Orchesterwerke erst bei den jüngsten ihrer Tonsetzer zum Durchbruch, weit intensiver dagegen derjenige Schumanns und Chopins. Der Schumannsche dokumentiert sich zunächst rein äusserlich in zahlreichen „Inpromptus", „Noveletten", „Intermezzos" und der Satztechnik. Nach der geistigen Richtung hin wird er aber von dem Chopinschen weit übertroffen. Zum überwiegenden Teile der Gattung feiner Haus- oder Salonmusik angehörend, zeigen die jungrussischen Klavierkompositionen auch zum grossen Teil in Haltung, technischer Grundlage, in weitgriffig-brillanter, oft etudenhafter Spielart und anderen Merkmalen den unverkennbaren Einfluss der Werke des polnischen Tondichters. Ein grosser Teil wohlgemerkt, durchaus nicht alle, und man wird daher nicht leichthin behaupten dürfen, dass sie alle in Chopin wurzeln, oder von ihm ihren Ausgangspunkt nehmen.*)

Fast alle neurussischen Klavierkompositionen gehören als Préludes, Mazurkas, Valses, Etudes u. s. w. der Kleinkunst an, nur wenige, und selten die besten, zeigen die grossen Formen der Sonate, des Konzerts. Es liegt also eine gewisse Gefahr einer Schwenkung dieser Klaviermusik nach der Sphäre der Miniatur- und Salonmusik vor.

In technischer Hinsicht stellen ihre Klavierkompositionen im Durchschnitt Anforderungen an einen intelligenten, zum mindesten mit Chopins Schreibweise vertrauten Spieler. Vielen Werken kann man allerdings bei ihrer ausserordentlichen Schwierigkeit den Vorwurf nicht ersparen, dass jene durch den Inhalt nicht immer gerechtfertigt erscheint.

Einige Eigentümlichkeiten in der Kompositionsweise verraten die Jugend der neuen Schule, aber auch ihr frisches, keckes Drauflosgehen. So ist sie allerhand Kunststückchen nicht abgeneigt und unterwirft sich gern einmal dem Zwange motivischer oder gar tonlicher Fesseln.**)

An die Sitte der alten Opern-Pasticcios des 17. und 18. Jahrhunderts

---

*) In einigen Klavierwerken seit Liadoff lässt sich merkwürdigerweise ein Einfluss Bachs gewahren. Des deutschen Meisters Gedankenwelt liegt aber den Jungrussen doch recht fern. So handelt sich's in den ausgezeichneten Kanons und Fugen Liadoffs (op. 34, 41) und seiner Schüler A. Kopyloff (op. 12) und W. Pogoneff (op. 1) lediglich um sehr geschickte Kopieen, welche aber bei kleineren Talenten die Stileinheit des Ganzen zu verwischen drohen, z. B. in Amanis Suite op. 4, in der auf eine russische Prélude und Mazurka eine Bach imitierende Gigue und Gavotte folgt.

**) Vgl. Sechs Variationen (Valse, Intermezzo, Scherzo, Nocturno, Präludium und Fuge auf B-A-C-H) von Rimsky-Korsakoff, op. 10 (sehr Schumannisch), Walzer über „S-A-B-E-L-A" op. 23 und Suite über „S-A-S-C-H-A" von Glazounoff, op. 2.

gemahnt die Kompagniearbeit im Belaïeff-Quartett*), der Badinage (6 Komponisten), des Jour de fête (3 Komponisten), der Fanfares (5 Komponisten), der Variationen über ein russisches Volkslied aus Abramitcheffs Sammlung (7 Komponisten), u. a., was freilich nicht nach jedermanns Geschmack ist, da natürlich auf jede höhere Einheit Verzicht geleistet werden muss.

An alle neurussischen Klavierkompositionen ist aber stets mit einiger Reserve und nicht ohne Kenntnis der nationalen Eigenheiten, wie sie die Mehrzahl dieser Werke aufweist, heranzutreten. Zu ihren vorher aufgewiesenen Eigenschaften kommen nämlich noch folgende, im Wesen der russischen Nationalmusik liegende. Die oft befremdende Harmonik, der häufige Taktwechsel und Gebrauch seltener Taktarten ($^5/_4$, $^5/_8$, $^9/_8$ u. s. w.) ist nicht, nach unserem „klassischen“ Massstab gemessen, „gesucht“, sondern einfach aus der starken Durchsetzung dieser Kunstmusik mit Elementen der Volksmusik erklärlich, ebenso die eigentlich instrumental gedachten, häufigen „liegenden Stimmen“ in den Mazurkas und anderen Tanzstücken. Die Form erscheint bei den nationalsten Tonsetzern oft mosaikartig, aus kleinen Perioden ohne überall beobachtete logische Fortspinnung zusammengesetzt. Die Vorliebe für einfach transponierte Wiederholung ganzer Perioden oder kurzer Motive artet zuweilen in Lässigkeit aus. Die Kunst organischer Durcharbeitung oder motivischer Entwickelung ist meist gleich Null. Der Ideengehalt ist oft wenig bedeutend, die Melodik bevorzugt kurzatmige, der Volksmusik entsprungene Motive, die sich oft ins rein Rhythmische verlieren. Doch zeigt sie bei Abwesenheit aller Reflexion oder gesuchten Tiefsinnigkeit eine köstliche, naive Frische, einen überall durchklingenden Naturton. Die harmonische Grundlage ist reich gewürzt und von oft berückender, glutvoller Klangschönheit. Zum überwiegenden Teil gehört die neurussische Klavierkomposition der Stimmungsmusik an, seltener stellt sich die Programmmusik hier ein, die dann gar ergötzliche Vorwürfe bietet wie: Le géant, Chinoiseries, Choutte de pluie, Chute des feuilles u. s. w. Ihre Mängel scheinen also ungefähr dieselben zu sein, welche unsere Klassizisten und traurigen Historiker z. B. der jungnordischen Schule zu machen belieben, indem sie auch auf jene ihren starren „akademischen“ Massstab fälschlich anwenden. „Diese Quinten! — Diese

---

*) Streichquartett über „B-la-eff“ von Rimsky-Korsakoff, Liadoff, Borodin, Glazounoff; mehrere Klavierkompositionen über denselben Namen von S. Blumenfeld, 24 Paraphrasen über das Thema



für Piano von Borodin, Cui, Liadoff, Rimsky-Korsakoff, Sicherbatcheff.

Härten!! — —" Dort wie hier dürfen wir aber nie vergessen, dass wir es mit einer auf ganz anderen harmonischen und melodischen Grundlagen ruhenden Kunst zu thun haben! Freilich — die Idyllik eines Kjerulf oder Norman, die herbe, köstliche Bergluft eines Grieg, Svendsen, Sjögren hat sich in recht vielen neurussischen Klavierstücken in ein von mehr oder minder feinem Parfum durchzogenes Salonlüftchen verflüchtigt. Bemerkenswert bleibt schliesslich noch, dass weder die Negation aller modernen Kunst durch Tolstoi, noch die pessimistische Lebensauffassung eines Tschechoff, Dostojewsky, Gorki u. a. in der neurussischen Musik einen Wiederhall fand.

Nach diesen einführenden Worten wollen wir nun unseren Streifzug beginnen. Von den älteren Vertretern der Schule ist nur A. Dargomyzsky (1813—1869) mit der Lisztschen Transscription seiner Tarantella*) vertreten. Die schöpferische Thätigkeit der fünf „Novatoren" erstreckt sich ausschliesslich auf Oper, Kammer- und Orchesterkomposition. Eine Ausnahme machen unter ihnen nur Rimsky-Korsakoff, Moussorgsky, Balakireff und Cui. Ersterer (geb. 1844) ist mit den schon erwähnten Variationen op. 10 und den ebenfalls stark Schumannschen 4 Stücken op. 11 beteiligt**), Moussorgsky (1839—1886) mit zwei kleinen Klavierstücken „Ein Kinderscherz" und „Intermezzo", das erste voll Schumannscher Schwärmerei, das letzte voll Brahmsscher Energie, die den meisten russischen Tonsetzern eigene Doppelnatur durch haarscharfe Nebeneinanderstellung beweisend.

M. Balakireff (geb. 1836 zu Nishnij-Nowgorod) ist uns recht unbekannt geblieben. Ihn hat das Volkslied mächtig angezogen, nicht nur seine heimatlichen Weisen, von denen er eine schöne Sammlung veröffentlichte, sondern auch die südslavischen, romanischen, orientalischen. In seinen Orchesterwerken hat er sich als Programmmusiker gezeigt, und in diesen liegt der Schwerpunkt seines Schaffens. Doch auch die Klaviermusik hat ihm mehr als die bekannte Paraphrase über Glinkas „Das Leben für den Czaar" zu danken, obwohl alle gangbaren „Führer durch die Klavierliteratur" dies verschweigen.

Streng den poetischen Intentionen folgend, frei in den Formen, mit vielem Glück einen mehr improvisatorischen Ton anschlagend, originell in Erfindung und Rhythmik geben sich seine Klavierwerke. Der Klaviersatz

*) Verlag D. Rahter.

**) Verlag Belaïeff. Alle im folgenden erwähnten Klavierkompositionen sind, sofern ein anderer Verlag nicht angegeben, bei Belaïeff erschienen. Dieser Firma, wie auch den Firmen Rahter, Bosworth, Zimmermann, Jurgenson, möchte ich an dieser Stelle für die so bereitwillige Unterstützung meiner Arbeit verbindlichst danken.

ist brillant und klangvoll, sehr häufig aber spukt einmal das Orchester mit „Quasi Corno, Q. Oboe, Q. Violoncello" und orchestral gedachten Partieen hinein.

Ich nenne die hochbedeutende, auf orientalische Originalmotive aufgebaute Phantasie „Islamey",*) die wundervolle Dumka „Complainte",**) das II. Scherzo in b-moll, den D'Albert gewidmeten Valse di bravura u. a.

C. Cui (geb. 1835 zu Wilna), dessen Cello-Kompositionen auch in Deutschland bekannt geworden sind, gehört ebenfalls hierher mit seinen hübschen „Drei Stücken",*) welche aber — wie seine Kunst überhaupt — starken westeuropäischen, speziell französischen Einfluss und Esprit de Salon zeigen.***) Ebenso sind seine 4 Stücke op. 60†) erwähnenswert.

Nun wenden wir uns dem jüngeren Nachwuchs der jung-russischen Schule, und unter ihnen zunächst einer Gruppe zu, deren Tonsetzer mehr oder minder starke Einwirkungen deutscher Romantik und Neuromantik zeigen. Weil sie uns daher weniger fremdartig erscheinen und das Eindringen in die nationale Tonsprache erleichtern, beginnt der deutsche Klavierspieler mit ihnen am zweckmässigsten. Ihr Führer ist Ant. Arensky (geb. 1861 in Nishnij-Nowgorod), dessen bedeutendste Leistungen ins Gebiet der Kammermusik und Symphonie fallen. Seine Klavierkompositionen sind. gegen die Glazounoffs gehalten, weit weniger national und originell. Deutliche deutsche Einflüsse in Aufbau und thematischer Durcharbeitung, Einflüsse Tschaikowskys in der Melodik, die wir auch bei Glazounoff, Wihtol in geringem Masse wahrnehmen können, schmälern ihre Selbständigkeit ein wenig. Nichtsdestoweniger gehören sie ihrer feinen Durcharbeitung, ihrer liebenswürdigen, vornehmen Erfindung und eines grossen Klangreizes wegen zum Besten der neurussischen Klaviermusik. Besonders eigen ist Arensky eine höchst warme und eindringliche Kantilenenbildung.

Unter seine besten Klavierkompositionen rechne ich die sehr fein gearbeiteten 3 Stücke op. 42 (Rahter oder Jurgenson), ferner den Basso ostinato — nebenbei bemerkt, ein eigenartiges Stück ohne germanische Einflüsse — die Nocturne und das Intermezzo aus op. 5 (Jurgenson oder Fritzsch), die Esquisse op. 24 (Bosworth), die Consolation aus op. 36 (Fritzsch, Hug), die schönen 24 Stücke op. 36, die Caprices op. 43 (beide bei P. Jurgenson). Der Versuch einer musikalischen Interpretation antiker Metren in den Logaèdes und Péons op. 28 (Fritzsch, Hug) erscheint als verfehlt und beansprucht nur Kuriositäteninteresse.

Der zweite im Bunde ist Génari Karganoff (geb. 1858 zu Kwareli im Kaukasus, gest. 1890 in Rostow, Schüler von Epstein, Reinecke, Kross,

*) Verlag D. Rather.

**) Die 3 letzten Stücke sowie noch einige weitere bei J. H. Zimmermann.

***) Vgl. Comtesse Mercy-Argenteau „C. Cui" (1888).

†) Verlag P. Jurgenson.

Tanéjeff). Will man seine Kompositionsweise mit einem Worte bezeichnen, so wird man sie „feinsinnig" nennen müssen. Die deutsche Schule hat bei ihm einerseits gute Früchte hinsichtlich einer grossen Formvollendung, feinciselierter Detailarbeit und eines klaren Gedankenganges getragen, andererseits ist dadurch seine nationale Heimatsprache leider in einem Masse germanisiert worden, dass man wirklich nicht mehr von ihm als russischen Tonsetzer reden kann! Seine Erfindung ist ansprechend, liebenswürdig und ungesucht. Im Gebiet der Klavierminiaturen bewegt er sich, wie Stcherbatcheff, am freiesten. Träumerische, melancholische Dämmerungs- und Abendstimmungen weiss er auf besonders reizvolle Weise auszulösen, und in solchen Stücken liegt noch ein ganz kleiner Rest seines Russentums verborgen, wie in den feinen Pastellbildchen des Album lyrique (2 Hefte) op. 10 und der Miniatures op. 20, seinen Hauptwerken.*) Auf eigene Weise weiss er durch Vertauschung und freies Spiel der melodieführenden Stimmen anmutige Wirkungen zu erzielen. Der Klaviersatz ist durchsichtig und technisch einfach. Weitere anmutige Gaben für den Salon hat uns Karganoff in den Arabesques op. 6, den 3 Stücken op. 8, den Aquarellen op. 22 und dem Phantasiestück „Ein Traum" op. 26 geschenkt. Das Werkchen „Für die Jugend" op. 21 (2 Hefte) bildet eine hübsche Ergänzung zu ähnlichen Kompositionen von Schumann, Volkmann, Reinecke, Tschaikowsky, Henriques und Bossi.

Der letzte in diesem Trio ist P. Juon (geb. 1872 in Moskau, lebt in Berlin), nicht so germanisiert wie Karganoff, nicht so national wie Arensky. Sein Hauptwerk sind neben den Konzertstücken op. 12**) die „Satyre und Nymphen" op. 18**), ein anmutiges Hommage à Böcklin, das aus neun z. T. prächtigen und poetischen Miniaturen besteht.

---

*) Alle Kompositionen Karganoffs bei D. Rahter erschienen. Kurzer biographischer Abriss im Katalog des Verlages, S. 29. (Aus der „Neuen Musik-Zeitung".)

**) Verlag Schlesinger, Berlin. Ausführlicheres über das Werk vgl. „Signale", 1902, No. 53/54, S. 1015.

Schluss folgt

FRANZ KUGLER ALS LIEDERKOMPONIST

Von Dr. Leopold Hirschberg-Berlin

Vielseitigkeit auf künstlerischem und wissenschaftlichem Gebiete hat der Popularität stets geschadet, weil die Menge es nicht fassen kann, dass in einer einzigen Person mehrere verschiedene Talente vereinigt sein können. Dergestalt erheben begabten Menschen gegenüber fast immer Neid und Missgunst ihre greulichen Häupter. So entstehen zunächst harmlos und witzig sein sollende Bemerkungen, wie: „Die Maler sagen, er sei ein guter Dichter, und die Dichter, er sei ein guter Maler“ u. s. w.; hat sich aber erst die „Kritik“ ihres Schlachtopfers bemächtigt, dann schwirren die beliebten Ausdrücke, wie „angenehmer Dilettantismus“ oder „offenbar noch im Unklaren, welcher Kunst angehörig“ und ähnliche umher. Nur selten zeitigt die Natur Männer, aus solchem Stoff geformt wie Richard Wagner, der mit nie ermüdender Feder, gerüstet mit allen Waffen der Dialektik, seinen Kampf siegreich gegen seine Angreifer durchgefochten und seine Bedeutung als Dichter und Musiker festgelegt hat. Meist sind diese vielfach begabten Künstler stille, sinnige, einfache Menschen, die ihre Befriedigung in sich selbst finden und vor dem rauhen Lärm der Aussenwelt zurückbeben. Wie lange hat es gedauert, bis Peter Cornelius eine kleine Gemeinde versammelt hat, und wie unbekannt sind auch noch heute die meisten Werke des Dichter-Musikers! Wie wenig sind Ernst Theodor Amadeus Hoffmann und Graf Franz Pocci in ihrer Bedeutung als Dichter, Maler und Musiker gewürdigt, die diesen Künsten neben ihrem Berufe als Juristen so erfolgreich oblagen!

Wenn ich es in der folgenden Abhandlung unternehme, die Lieder von Franz Kugler einer genaueren Besprechung, der zum Schlusse eine vollständige Übersicht beigefügt werden soll, zu unterziehen, so glaube ich damit eine, wenn auch kleine Lücke in der Musikgeschichte auszufüllen. Denn in grösseren Lehrbüchern derselben fehlt Kuglers Name überhaupt vollständig, in einzelnen der Musik-Konversationslexika sind seine Kompositionen ganz flüchtig (wie von derartigen Werken auch gar nicht anders zu verlangen) gestreift. Kuglers Bedeutung als Kunsthistoriker (seine „Geschichte der Malerei“, seine „Geschichte der Baukunst“ u. s. w. sind noch heute mustergültig) ist allgemein bekannt, weniger seine Bedeutung

als ausübender Maler und Zeichner, als welcher er seine eigenen Werke auf das köstlichste ausgestattet hat. Kugler als Dichter — wer weiss heutzutage noch, dass „An der Saale hellem Strande“ von ihm gedichtet ist? — ist sehr zu Unrecht fast völlig vergessen; als Musiker endlich ist er meines Wissens bisher noch von niemandem gewürdigt worden.

Sehr leicht möglich ist es, dass der weiteren Verbreitung der Kuglerschen Lieder die Art ihres Erscheinens hinderlich gewesen ist. Sie sind nämlich nicht in dem üblichen Notenformat, sondern zumeist als Musikbeilagen von Gedichtsammlungen gedruckt worden. Letztere aber sind seit langer Zeit vollständig vergriffen und sehr gesuchte Raritäten der Bibliophilie.

Im allgemeinen zeichnen sich diese Lieder durch eine ungemeine Einfachheit und Schlichtheit in Melodie und Harmonie aus und gewinnen dadurch den Charakter des Volkstümlichen. Sicher ist für Kuglers musikalisches Schaffen sein Lehrmeister und treuer Freund von wesentlichem Einfluss gewesen, und der war kein Geringerer als Karl Loewe. Wie volkstümlich im schönsten Sinne des Wortes aber dieser geschaffen, wird jedem, der weiss, dass die Ballade als ein direkter Abkömmling des Volksliedes zu betrachten ist, ohne weiteres klar sein.

Von den 75 Liedern Franz Kuglers sind 74 in drei von ihm selbst wundervoll ausgestatteten Büchern enthalten, und zwar in dem „Skizzenbuch“ (Berlin 1830, bei G. Reimer), dem gemeinsam mit Robert Reinick herausgegebenen „Liederbuch für deutsche Künstler“ (Berlin 1833, Vereins-Buchhandlung) und in den „Liederheften von Franz Kugler“ (5 Hefte, Stuttgart 1852, bei Ebner & Seubert); eines ist als Musikbeilage zu dem als Manuskript gedruckten fünfaktigen Trauerspiel „Der Doge von Venedig“ (Berlin 1849, bei Decker) erschienen.

Als das „Skizzenbuch“ herauskam, war Kugler 22 Jahre alt. Die Reife und Originalität des Werkes ist, auch ohne dass man die Jugend des Verfassers in Betracht zieht, in höchstem Masse überraschend. Grössere und kleinere Gedichte, Lustiges und Tragisches, genial hingeworfene Radierungen und Liederkompositionen wechseln mit einander ab in bunter Reihenfolge. Das mit zahlreichen Vignetten geschmückte, wenige Jahre später erschienene „Liederbuch für deutsche Künstler“ ist eine treffliche Zusammenstellung mannigfachster Gesänge für mannigfachste Lebenslagen. Jedes der 5 „Liederhefte“ endlich trägt das Titelbildnis eines Künstler-Freundes, Meisterstücke in ihrer Art.

Wie schon oben hervorgehoben, ist die Faktur der einzelnen bescheidenen Liedergaben eine durchaus einfache: schnell erfundene, schnell hingeworfene Melodieen, ohne harmonische Verquickungen den Charakter

des Volkstümlichen streng wahrend. Sie sind so geblieben, trotzdem zwischen dem Erscheinen des Skizzenbuches und der Liederhefte 22 Jahre liegen. Da man also auf chronologische Verhältnisse keinerlei Rücksicht zu nehmen braucht, ist es ein Leichtes, die Lieder nach Materien zu gruppieren. So erhält man eine klare Übersicht über die einzelnen Blümchen des duftenden Strausses; im Anhange wird dann genau angegeben werden, wo die einzelnen Stücke zu finden sind.

Da haben wir zunächst 4 Gesellige Lieder, in frischem, fröhlichen Studentenliedertone geschrieben, darunter eine neue Weise für das allbekannte Wilhelm Müllersche Gedicht „Brüderschaft" („Im Krug zum grünen Kranze"). Eine ganz köstliche Gabe ist „Meisterschaft" von Albert Graf Schlippenbach, worin namentlich der in Dur und lebhaftem Tempo gesungene Chor-Refrain „O Pinsel und Palette" komisch von dem langsamen Solo in Moll absticht. Ein gleiches lustiges Malerstücklein ist das Reinicksche „Ganz notwendig" und das Uhlandsche „Rauschlied", letzteres der „Meisterschaft" in Tonart und Melodik sehr ähnlich.

Es folgen je 4 Wanderlieder und Waldlieder nach Texten von Ludwig Uhland. Die beiden ersten („Die drei Fräulein" und „Jungfrau Sieglinde") sind eigentlich „Romanzen mit Wandermelodieen". „Jungfrau Sieglinde" mit leicht kanonischer Begleitung ist durch die elegische Stimmung, die durch das Ganze geht, bemerkenswert. Von den „Waldliedern" ist das „Jägerlied" ein kerniges Liedlein mit Fanfarenbegleitung.

Die dritte Gruppe, zwei Balladen von Ludwig Uhland und Clemens Brentano, ist von ganz besonderem Interesse. In beiden ist der Einfluss Karl Loewes unverkennbar: ein einziges Thema, welches sich mit geringen Abänderungen der Tonart und Begleitungsfiguren („Umbiegungen" nach Philipp Spitta) durch das ganze Stück hindurchzieht. Der ersten Ballade, der allbekannten „Nonne" mit einer demütig-ergebenen Melodie, die sich nur im Mittelsatze zu himmlischer Verklärung steigert, gegenüber sind die schmerzzerrissenen „Lustigen Musikanten" Brentanos breit ausgearbeitet. Erschütternd wirkt namentlich der jedesmalige Refrain „Es sauset und brauset das Tambourin" mit seiner charakteristischen Begleitung und dem ergreifenden Schlusse:

> „Um Kling und Klang,
> Um Sing und um Sang,
> Schweifen die Pfeifen und greifen ans Herz,
> Mit Freud' und mit Schmerz."

Und wer die schmerzdurchbebten Worte der Tochter, deren Bräutigam und Vater erschossen ward, die Klagen der blinden Mutter, des fieber-

kranken und verkrüppelten Knaben charakteristisch wiederzugeben versteht, der kann des Erfolges bei seinen Zuhörern gewiss sein.

Fast möchte man, wenn man „Im Rhein, im heiligen Strome“ aus den Vier Liedern von Heinrich Heine hört, versucht sein zu glauben, dass dieses der bekannten Robert Franzschen Komposition Modell gestanden hat; nicht nur die Melodik ist von überraschender Ähnlichkeit, sondern auch Tonart (As-dur) und Takt ($^6/_8$) sind dieselben. Natürlich ist das Kuglersche Werk das ältere. Es sei ferner als charakteristisch hervorgehoben das unruhig bewegte, in düsterm Moll dahineilende „Warum sind denn die Rosen so blass“, ferner das echte Hexenlied „Als meine Grossmutter die Lise behext“ mit seiner an die Walpurgisnacht gemahnenden Begleitung, welche der Tondichter durch die Bezeichnung „Nicht allzu wild“ selbst zügelt, und endlich „Ich hab' euch im besten Juli verlassen“, voll düsteren Trotzes und bitteren Spottes.

Vier Basslieder von Adalbert von Chamisso sind eine weitere, vom Komponisten selbst so bezeichnete Gruppe. Ich persönlich halte das erste, „Frühling“, mit seiner ernsten, gemessenen Melodik und der stillen Freudigkeit, die aus den Tönen zu uns spricht, für das beste. Aber auch das wehmütige Wanderlied „Abend“ ist von grosser Schönheit, besonders die Kantilene des Mittelsatzes:

„Und doch, gedenk' ich ferner Zeiten,
Mich dünkt, es war ein süsses Wort.“

Weniger ansprechend ist „Auf der Wanderschaft“ infolge einer ermüdenden Begleitungsfigur, und vollends kann „Katzennatur“ mit der köstlichen Loeweschen Farce nicht in die Schranken treten. Alle vier Lieder verlangen eine Bassstimme von grosser Tiefe.

Eine reizende Gabe bietet uns Kugler in den fünf „Melodieen der Minnesinger in erneuter Gestalt“ dar. Die Texte sind teils aus v. d. Hagens Handschrift des Nithart, teils aus der Jenaer Minnesinger-Handschrift entnommenen; die ursprünglichen Melodieen hat der Komponist benutzt und neu harmonisiert. Wie lieblich und einfach ertönt gleich das erste „Wol dir, liebe sumerzit“ mit dem mächtigen Aufschwung am Schlusse, wo dem „Maien“ Lob und Preis gespendet wird! Wie bescheiden und duftig mutet das zweite „Wis willekomen, meienschien“ an! Bewegt und drängend erklingt das dritte:

„Niemand soll sein Trauren tragen länger,
Seit der ungefüge Schnee zergaht“;

während das vierte „O we! ich han gedaht“ (von Fürst Witzlav, dem jungen, von Rügen) eine herzinnige Liebesklage ist. „In freiem, nicht zu streng gehaltenen Rhythmus“ will das fünfte der Lieder, das anmutige „Löubere risen“ oder, wie es in Kuglers Verdeutschung heisst „Rings von den

Zweigen falbe Blätter streift der Wind", vorgetragen sein. Der bekannte Philosoph Karl Rosenkranz, ein Herzensfreund unseres Künstlers, äussert sich speziell über diese Stücke folgendermassen*): „Zu Kuglers freundschaftlichen Offizien gegen mich gehörte es auch, mir einige Minnelieder und Meisterlieder, zu denen er die Noten hatte, mit Klavierbegleitung vorzusingen, und der Ausgang des einen Liedes: trûrig und unendlich! wird mir nie aus den Ohren kommen."

Von ganz intimer Wirkung sind die beiden **Mädchenlieder**, welche die siebente Gruppe ausfüllen. Das erste („Zur Antwort" von Chamisso) mit seinem so naiven und doch so innigen Texte gewinnt durch die breite Steigerung am Strophenschlusse, nach der heimlich-lauschigen Weise des Anfangs, eine besondere Bedeutung. Das leise, traute „Schlummerlied" von Wackernagel, nur aus zwei kurzen Strophen bestehend und mit Guitarrenbegleitung zu singen, ist von einer Keuschheit in der Melodieenführung und einer Sinnigkeit des Ausdrucks, die wohlthuend und anmutig wirkt.

Opus 8 würden die beiden „**Plattdeutschen Lieder von Ludwig Giesebrecht**" bilden. Diese gemütsvollen Poesieen des viel verkannten und vergessenen, gelehrten Dichters haben in Franz Kugler einen würdigen musikalischen Interpreten gefunden. Wie charakteristisch sind die resoluten Worte des Bauern wiedergegeben:

„Winter, grienst du noch so kalt,
Schuulst noch äwert Fichtenholt?
Gaa, din Tiet is ut!"



Eine Ähnlichkeit mit dem Kornwall-Lied Kurwenals wird dabei jedem auffallen. Wunderschön in seiner Einfachheit und voll wahrer Empfindung ist das zweite der Lieder „Heilig Aabend up'n Thorm". Ganz langsam erklingen zunächst die drei „Pulse" der Glocken: Bim bam! Nun tritt zur feierlichen Melodie in b-moll eine harfengleich dahinwogende Begleitung, dann steigert sich die Melodie ins lichte Dur, und bei den trauten Worten:

„Und all dat Feld so schmuck un witt,
Ick glöw, de Schnee de freut sich mir,
De Aabendstirn weet ganz gewiss,
Dat Wihnachtsheiligabend is"

da musizieren die Engelein und die himmlischen Heerscharen ihre frommen Weisen.

*) Falkson, Tristan und Isolde, eingeleitet von Professor Karl Rosenkranz. Königsberg 1839.

In der Form eines Trauermarsches ist das erste der beiden Abschiedslieder durchgeführt. Das marschartige Thema erklingt am Anfange und am Ende, der Mittelsatz wird von einem kurzen melodischen Trio in Dur gebildet; sanft und tröstend erklingen die Worte:



Das zweite Abschiedslied „Ihr lieben Lerchen, guten Tag" ist von fröhlicher Stimmung beseelt; mit freudigem Gruss an die Liebste reisst sich der Jüngling los und wandert in die weite Welt.

Von Interesse dürfte es sein, dass die erste Komposition der 9 Gedichte aus Frauen-Liebe und -Leben von Kugler stammt. Sie ist 1830 entstanden, die von Loewe im Jahre 1837, die Schumannsche 1840. Wenn sie auch den Vergleich mit keinem der beiden letztgenannten aushalten kann, so hat sie viele schöne Momente; ja einzelne Partieen, die weder bei Schumann noch bei Loewe recht befriedigen, sind Kugler überraschend gut gelungen. Dass er selbst übrigens von diesem seinem Werke etwas hielt, geht schon daraus hervor, dass er diese Jugendarbeit (aus seinem 22. Lebensjahre) unverändert in die 22 Jahre später erschienenen Liederhefte aufgenommen hat. Chamisso war Kuglers inniger, bewunderter Freund; ihm ist das „Skizzenbuch" gewidmet, und 2 Porträt-Radierungen seiner Person schmücken die „Liederhefte". — Die Lieder selbst sind durchweg strophisch komponiert. Langsam, getragen und leise singt das Mädchen „Seit ich ihn gesehen"; die kaum angedeutete Begleitung gewinnt an Lebhaftigkeit bei der Stelle „Wie im wachen Traume". Merkwürdig ist „Er, der Herrlichste von allen" aufgefasst; sehr bewegt und durchweg in Moll, klingt aus dem Ganzen eine Herzensunruhe und Erschütterung heraus, welche wirksam auf das folgende „Ich kann's nicht fassen" vorbereitet. „Du Ring an meinem Finger" zeigt das Mägdlein ganz in selige Betrachtung versunken; nur der Dominanten- und Septimenaccord bilden die Harmonie des Liedes. Lebhaft und aufgeregt, die Erwartung des entscheidendsten Tages versinnbildlichend, tönt das fünfte Stück „Helft mir, ihr Schwestern". Wunderschön aber ist „Süsser Freund, du blickest" erdacht; mit richtigem Gefühl hat der Komponist die geheimnisvollste der Tonarten — fis-moll — gewählt; die wie ein Frühlingshauch vorüberwehenden Übergänge nach Dur sind von grosser Wirkung. „An meinem Herzen, an meiner Brust" ist Kugler so wenig gelungen, wie einem der beiden anderen Meister; zwar wird das Lied nicht in dem stürmischen Tempo, das bei Schumann eigentlich abstossend wirkt, gesungen, sondern „Allegretto, assai dolce"; doch ist hier Melodik und Harmonie gar zu unbedeutend.

Wohlthuend wirkt jedoch diese Einfachheit bei dem folgenden Liede „Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan"; die vorwiegende Anwendung der Dur-Tonart gestattet dem Hörer leicht und ungezwungen die Rückerinnerung an die Seligkeit der vergangenen Tage, und es ist so gewissermassen nur die Einleitung zu dem letzten Liede „Traum der eigenen Tage", mit dem es auch in der Tonart übereinstimmt.

Wenn wir bei den fünf Künstlerliedern Kuglers Einteilung innehalten wollen, so haben wir „Wanderschaft" und „Lust und Leid" zu unterscheiden. Forsch und packend in seiner humoristischen Desperation ist das Schlippenbachsche

„Ein Heller und ein Batzen
War'n allzwei beide mein."

Zumeist in Moll geschrieben, zeigt das Lied an einer Stelle, gleich als ob man das weinselig verklärte Antlitz des abgebrannten Burschen schaute:

„Der Batzen ward zu Wein"

einen Übergang in Dur, um gleich wieder in den komisch-trübseligen Mollklang zu verfallen. Durchaus ernste Stimmung dagegen waltet in den Liedern „Vorwärts" (von Friedrich Förster), in männlich-edlem Kraftbewusstsein ertönend, „Frühlingslied" (von Chamisso), „Nachtlied" und „Schön Blümelein" (von Robert Reinick); die letzten drei voll sehnsüchtiger Zartheit.

Eine Gruppe vermischter Gesänge verschiedener Dichter, 8 an der Zahl, darf nicht fehlen. Da haben wir zunächst zwei Ständchen, das eine mit dem allerliebsten Refrain:



In antikisierender Einfachheit ausgeführt ist eine Komposition der Platenschen Ode „Parthenope"; unruhig und düster, wie ein flüchtiges Schattenbild, gleitet der finstere Reiter („Lass reiten" von Chamisso) an uns vorüber. Wieder eine andere Physiognomie zeigt „Valeria als Mohrin" (aus dem Drama „Ponce de Leon" von Brentano), worin der orientalische Ton aufs glücklichste getroffen ist, „Nachgefühl" von Goethe in zierlicher Rokoko-Faktur und „Wenn sich zwei Herzen scheiden" mit seinen schmerzlichen und doch so tröstenden Harmonieen.

Unter der Bezeichnung Jahreszeiten könnte man vielleicht vier Lieder zusammenfassen. Wie es zwitschert und tiriliert in den „Frühlingsblumen", untermischt vom dumpfen Brausen des Wasserfalls! Die Zauber der monddurchglänzten „Sommernacht" umfangen uns, und eine lustige, herbstliche Weinstimmung in dem Liede „Tröstung". Und wie hübsch

wird die Enttäuschung des Liebhabers („Im Winter“) geschildert, dem ein neckischer Traum die Freuden des Frühlings vorgespiegelt hat! Da singt die Schwalbe nicht am Dach, da sitzt kein Storch auf dem Giebel, da geht nicht das Mühlenrad, und die helle Sonne scheint nicht. Höchst originell ist die Phrase:



am Schlusse der einzelnen Strophen angebracht. Der Tondichter bezweckt, den Hörer aus der Frühlingsstimmung herauszubringen; die rollende Passage erklingt zunächst ganz sachte und leise, vielleicht das dumpfe Murmeln des Schläfers im Traume andeutend; bei der letzten Wiederholung aber stark; der Träumer erwacht und sieht den Schnee in dichten Flocken fallen. — — —

In den vier Nachtbildern hat Kugler vielleicht sein Bestes gegeben. Ist es die Schönheit der Texte — drei der Dichtungen stammen von Eichendorff — gewesen, die den Komponisten zur Aufbietung seiner reichen Gaben bestimmt hat, oder lagen die Stimmungen der Lieder seinem Naturell besonders, jedenfalls können diese Kompositionen den Vergleich mit manchem klassischen Liede aushalten. In dem ersten „Feldwacht“ sehen wir die ungewissen, flackernden Wachtfeuer des Lagers; ein leises Echo ertönt in den Bergen, spukhaft gleiten die Gestalten der feindlichen Krieger, vom Tode geführt, durch die Nacht, der Mond erbleicht; und der Schluss: „Reiter, jetzt hüte dich!“ gemahnt lebhaft an die grandiose Schlussstelle aus Schumanns „Zwielicht“ (Liederkreis von Eichendorff). — Was Loewe in seiner Ballade „Hueska“ (1847), was Wagner im „Rheingold“ (1852) so charakteristisch erdacht und ausgeführt: das lange Verweilen in einer Tonart zwecks Schilderung eines ruhigen Wogens und Säuselns — das finden wir auch in Kuglers „Waldeinsamkeit“ (1834). Durchweg in C-dur, von keinerlei Vorzeichnung gestört, schildert das Tongemälde treffend das leise Rauschen der Bäume und das sanfte Quellengemurmel. Die Mutter Gottes wacht und deckt mit ihrem Sternenkleide den Schläfer in der Waldeinsamkeit. Ganz schlicht gehalten sind die beiden Lieder „Nachtgesang“ („Vergangen ist der lichte Tag“) und „Waldesnacht“ (Text von P. Heyse), letzteres ein- oder zweistimmig zu singen.

Der recht dürftige Bestand unserer Literatur an wirklichen Chansons hat durch Franz Kugler eine nicht zu unterschätzende Bereicherung erfahren. Des Künstlers Wanderlust und Freude an der Musik, die ihn auf seinen weiten Märschen die Laute immer mitführen liess, qualifizierten ihn besonders zu diesem Zweige der Poesie. Seine eigenen Worte hat Kugler

den mannigfachsten Volksweisen untergelegt: sinnigen und gemütlichen aus Deutschland, feurigen aus Italien und Spanien, wehmütig-schmerzlichen aus Russland und Schweden, glutvollen aus dem Orient. Der Vortrag dieser Chansons ist von grosser Wirkung und ganz eigenem Reize, namentlich der beiden französischen („Allmorgens dir mein Grüssen send' ich", „Warme, verschwiegene Nacht"), ersteres auf einer geradezu zauberhaften Melodie des alten Méhul aufgebaut.

Endlich sei noch die kleine Gruppe der eigenen Worte und Weisen erwähnt. Sie umfasst nur zwei kleine Lieder, die todestraurige „Abreise" und das sanft schwärmerische „Gondellied" aus der Tragödie „Der Doge von Venedig", welch letzteres ohne jede Begleitung gesungen wird.

Hiermit ist die Reihe der Original-Gesangskompositionen Franz Kuglers erschöpft. Erwähnen möchte ich noch, dass der Künstler eine Anzahl von Beethovens schottischen Liedern durch einen dramatischen Faden verknüpft und so das „Schottische Liederspiel" geschaffen hat, welches sich im 5. Bande seiner „Belletristischen Schriften" (Stuttgart 1852) abgedruckt findet und bei der Aufführung im kleinen, intimen Kreise seines Erfolges sicher ist. Von den Gedichten des begabten Mannes aber hat Meister Karl Loewe einige durch seine Komposition unsterblich gemacht. Dies ist der mächtige „Gregor auf dem Stein", die liebliche Legende „Jungfrau Lorenz" und das geniale Werk „Die Jungfrau und der Tod" (aus den „Scenen eines Totentanzes"). Auch der Text des vielleicht schönsten der Brahmsschen Lieder „Ständchen" („Der Mond steht über dem Berge") ist dem Skizzenbuche Franz Kuglers entnommen.

Verzeichnis der Lieder von Franz Kugler.

Enthalten in:

A. Skizzenbuch.
B. Liederbuch für deutsche Künstler.
C. Liederhefte I, II, III, IV, V.

I. Gesellige Lieder:

1. Brüderschaft (Wilh. Müller): A, p. 12. C, IV, p. 3. A-dur, Andantino, 4/4.
2. Meisterschaft (Graf Schlippenbach): A, p. 138. B, p. 50. F-moll, Andante 4/4.
3. Ganz notwendig (Rob. Reinick): B, p. 59. C-dur, 4/4.
4. Rauschlied (Ludw. Uhland): B, p. 107. F-moll, 4/4.

II. Wald- und Wanderlieder von Ludwig Uhland:

1. Die drei Fräulein: A, p. 12. B, p. 189. C-dur, 4/4.
2. Jungfrau Sieglinde: A, p. 13. C, II, p. 16. A-moll, 4/4.
3. Jägerlied: A, p. 27. C, II, p. 3. Es-dur, Fanfare, 6/8.
4. Der Wanderer: A, p. 27. C, IV, p. 4. F-dur, Andante, 6/8.

III. Zwei Balladen von Ludwig Uhland und Clemens Brentano:

1. Die Nonne (Ludw. Uhland): A, p. 18. D-moll, Andante, 4/4.
2. Die lustigen Musikanten (Clem. Brentano): A, p. 26. E-dur, a-moll, Andante, Piùvivo, 4/4, 2/4.

IV. Vier Lieder von Heinrich Heine:

1. Im Rhein, im heiligen Strome: A, p. 26. As-dur, Abendlich, 6/8.
2. Warum sind denn die Rosen so blass: A, p. 27. G-moll, Agitato, 4/4.
3. Lied des Gefangenen: A, p. 109. C, II, p. 15. A-moll, Nicht allzu wild, 2/4.
4. Ich hab euch im besten Juli verlassen: C, IV, p. 6. F-moll, Trotzig und düster, 4/4.

V. Basslieder von Adalbert von Chamisso:

1. Frühling: A, p. 48. C, I, p. 14. Des-dur, Ernst, 3/4.
2. Auf der Wanderschaft: A, p. 48. C, IV, p. 14. Es-dur, Andante, 2/4.
3. Abend: A, p. 48. D-moll, 9/8.
4. Katzennatur: A, p. 49. C, III, p. 14. A-moll, Comodetto, 2/4.

VI. Melodieen der Minnesinger in erneuter Gestalt:

1. Wol dir, liebe sumerzit: A, p. 60. C, V, p. 16. A-moll, 12/8 (6/8).
2. Wis willekomen, meienschin: A, p. 60. C, III, p. 16. D-moll, 12/8 (6/8).
3. Niemand soll sein Trauren tragen: A, p. 60. D-moll, 3/8.
4. O we! ich han gedacht: A, p. 65. C, I, p. 16. C-dur, 4/4.
5. Lôubere risen: C, IV, p. 16. F-dur, In freiem Rhythmus, 3/4.

VII. Mädchenlieder:

1. Zur Antwort (Adalb. v. Chamisso): A, p. 88. C, III, p. 4. C-dur, Heimlich, 3/4.
2. Schlummerlied (Wilh. Wackernagel): A, p. 88. C, III, p. 12. A-moll, Leise, 3/4.

VIII. Plattdeutsche Lieder von Ludwig Giesebrecht:

1. Der späte Winter: A, p. 108. D-moll, Resolut, 4/4.
2. Heilig Asbend up'n Thorm: A, p. 108. C, II, p. 12. B-moll, Largo, 6/8.

IX. Abschiedslieder:

1. Weine nicht (Unbek. Dichter): A, p. 146. C, III, p. 6. C-moll, Marcia funebre, 4/4.
2. Abschied (Graf Schlippenbach): A, p. 146. B, p. 144. A-dur, Andante, 4/4.

X. Frauen-Liebe und Leben (Chamisso): A, p. 170ff. C, V, p. 4ff.

1. Seit ich ihn gesehen. C-dur, Andante, 3/8.
2. Er, der Herrlichste von allen. H-moll, Con moto, 4/4.
3. Ich kann's nicht fassen, nicht glauben. A-moll, Agitato, 4/4.
4. Du Ring an meinem Finger. E-dur, Moderato, 4/4.
5. Helft mir, ihr Schwestern. D-dur, Allegro, 12/8.
6. Süsser Freund, du blickest. Fis-moll, Andante, 6/8.
7. An meinem Herzen, an meiner Brust. A-dur, Allegretto, 6/8.
8. Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan. As-dur, Larghissimo, 4/4.
9. Traum der eignen Tage. As-dur, Larghetto, 6/8.

XI. Künstlerlieder:

1. Wanderlied (Graf Schlippenbach): A, p. 158. B, p. 161. D-moll, Lustig aber nicht schnell, 2/4.
2. Vorwärts (Friedr. Förster): B, p. 147. C-dur, 4/4.
3. Frühlingslied (Adalb. v. Chamisso): B, p. 151. F-dur, 6/8.
3. Nachtlied (Johannes): B, p. 229. E-dur, 4/4.
5. Schön Blümelein (Rob. Reinick): B, p. 237. G-dur, 4/4.

XII. Vermischte Gesänge verschiedener Dichter:

1. Frühlingsgruss (Graf Schlippenbach): A, p. 158. C, II, p. 4. A-dur, Andantino, 6/8.

2. Parthenope (Aug. Graf Platen): C, I, p. 5. As-dur, Getragen, 4/4.
3. Ständchen (Alb. Graf Schlippenbach): C, I, p. 6. Fis-moll, Leise, 3/8.
4. Lass reiten (Adalb. v. Chamisso): C, I, p. 7. A-moll, Agitato, 6/8 (4/4).
5. Müssige Liebe (Wilh. Wackernagel): C, II, p. 8. F-dur, Leicht und keck, 2/4.
6. Wenn sich zwei Herzen scheiden (Eman. Geibel): C, III, p. 3. D-dur, Ruhig und gehalten, 4/4.
7. Valeria als Mohrin (Clem. Brentano): C, III, p. 8. G-moll, Tanzartig, 2/4.
8. Nachgefühl (Wolf. v. Goethe): C, III, p. 14. A-moll, Andante, 4/4.

XIII. Jahreszeiten:

1. Frühlingsblumen (Alb. Graf Schlippenbach): C, IV, p. 4. C-dur, Andantino, 2/4.
2. Sommernacht (Rob. Reinick): B, p. 223, C, IV, p. 6. D-dur, Andante, 6/8.
3. Tröstung (Wilh. Wackernagel): B, p. 234. C, I, p. 9. D-moll, Leicht, aber bequem, 2/4.
4. Im Winter (Wilh. Wackernagel): C, IV, p. 8. A-dur, Allegretto, 2/4.

XIV. Nachtbilder:

1. Feldwacht (Jos. v. Eichendorff): C, II, p. 6. D-moll, Leise, 3/8.
2. Waldeinsamkeit (Jos. v. Eichendorff): C, IV, p. 10. C-dur, Andante, 2/4.
3. Waldesnacht (Paul Heyse): C, IV, p. 12. Es-dur, Ruhig, 2/4.
4. Nachtgesang (Jos. v. Eichendorff): B, p. 222. G-dur, 6/8.

XV. Eigene Worte und Volksweisen (Chansons):

1. Die Nonne: C, I, p. 8. D-moll, 4/4. Deutsch.
2. Fragt nur, ich sag' es nicht: C, I, p. 10. C-dur, Heiter, 6/8. Römisch.
3. Und als der Lenz mit Prangen durchs Land gegangen: C, I, p. 12. G-dur, Tanzrhythmus, 3/4. Spanisch.
4. Nicht mit Rudern mehr getrieben: C, I, p. 13. H-moll, 4/4. Russisch.
5. An ein Hindu-Mädchen: C, II, p. 4. F-dur, 3/4. Indisch.

5a. Lied der Sophia aus dem Trauerspiel „Hans von Baisen". Belletr. Schr., Bd. I. Dieselbe Melodie. G-dur, 3/4.

6. Schlaf wohl! C, II, p. 7. Es-dur, 4/4. Deutsch.
7. Komm mit! C, II, p. 9. F-dur, 6/8. Deutsch.
8. Allmorgens Dir mein Grüssen send' ich: C, II, p. 10. A-dur, 3/8. Französisch.
9. Wenn der Lenz erwacht: C, II, p. 14. A-moll, 3/4. Schwedisch.
10. Ein Kamerad: C, III, p. 4. G-dur, 2/4. Deutsch.
11. Am Wolfgang-See: C, III, p. 9. G-dur, 2/4. Aus Nizza.
12. Ach über die falschen Zungen! C, III, p. 10. A-moll, 6/8. Deutsch.
13. Wach auf! C, IV, p. 12. G-dur, 6/8. Deutsch.
14. Warme verschwiegne Nacht. C, V, p. 3. G-dur, 3/4. Französisch.

XVI. Eigene Worte und Weisen:

1. Abreise: B, p. 158. C, IV, p. 8. E-moll, Unruhig, aber nicht rasch, 6/8.
2. Gondolierlied: Aus dem Trauerspiel „Der Doge von Venedig" (Berlin, 1849). G-dur, 6/8. Dasselbe auch (A-dur, 6/8) in Belletr. Schr., Bd. II.

EDUARD LALO

geb. 27. Januar 1823

Von Dr. Wilhelm Altmann, Friedenau-Berlin

Hans v. Bülow schreibt am 25. April 1859 (Briefe 3, 233) von Paris aus: „Ich habe hier zwei Komponisten kennen gelernt, bei denen sich beinahe mein Patriotismus empört hätte, dass sie keine Deutschen sind. Der eine heisst Gounod ..., der andere Lalo, von dem ich Kammermusik, namentlich ein Streichquartett gehört habe, dessen Importation die deutsche Konkurrenz einigermassen gefährden dürfte." Während aber Gounod durch seine „Margarete" mit einemmal berühmt wurde, hat es recht lange gedauert, bis sich Lalo auch zu den Berühmtheiten zählen konnte; allerlei widrige Umstände haben sein Erdenwallen vielfach beeinträchtigt; während seine Kammermusikwerke in Deutschland schon ziemlich bekannt und geschätzt waren, wurde man in seiner französischen Heimat eigentlich erst recht auf ihn aufmerksam, als es seine Oper „Der König von Ys" im ersten Jahre nach der Première (1888) auf mehr als 100 Aufführungen brachte, und erst seit seinem Tode schenkt man seinen Werken den ihnen auf den Konzertprogrammen gebührenden Platz. Eine eigenartige Komponistenerscheinung ist Lalo auf jeden Fall; in Rhythmik und Harmonik hat er, ein ausgezeichneter Kontrapunktiker, häufig geniale Einfälle; auch in der Melodik bietet er nicht selten so recht etwas für musikalische Feinschmecker; vor allem aber schreibt er sehr klangschön und ist ein Meister der Instrumentierung, in der er durchaus auf eigenen Füssen steht und, was uns heute beinahe unglaublich erscheint, von Richard Wagner nicht im mindesten beeinflusst ist. Was ihn, den Franzosen, uns Deutschen so nahe bringt, ist unleugbar die von ihm selbst zugegebene Thatsache, dass er sich an Mozart, Beethoven, Weber, Schubert und Schumann herangebildet hat.

Lalo entstammte einer spanischen Familie, die im 16. Jahrhundert nach Flandern ausgewandert war. Seine Jugend verlebte er in Lille, woselbst sein Vater, ein früherer Offizier, einen höheren Verwaltungsposten bekleidete. Hier besuchte er auch das Konservatorium, wo er von einem Deutschen, namens Baumann, im Violinspiel und in der Theorie ausgebildet wurde. Seine Ausbildung als Geiger vollendete er auf dem Pariser Konservatorium unter Habeneck, während er noch weiteren theoretischen Unterricht von Schulhoff und Crevecoeur empfing. 1855 trat er als Bratschist in das von J. Armingaud gegründete, bald sehr berühmte Quartett ein, dem als zweiter Geiger Mas und als Violoncellist der vortreffliche Léon Jacquard angehörten; diese seine Quartettgenossen brachten auch im Jahre 1859 mehrere seiner Werke zur ersten Aufführung, freilich ohne ihnen zu einem grösseren Erfolge zu verhelfen, da sie für den damaligen Geschmack zu ernst waren. Seine Verheiratung (1865) mit der Altistin Julie Marie Victoire Bernier de Maligny brachte es mit sich, dass er sich vorübergehend auch mit der Komposition von Liedern befasste. Ein Preisausschreiben bestimmte ihn im Jahre 1867 sich der Opernkomposition zuzuwenden; Beauquier, der

Verfasser einer „Philosophie de la musique“ stellte ihm ein wirkungsvolles Libretto nach Schillers „Fiesco“, freilich in recht schlechten Versen, zur Verfügung. Als dann 1869 die Preisentscheidung erfolgte, wurde Lalos „Fiesco“ als das drittbeste unter den eingelaufenen 43 Werken bezeichnet. Aber als dieser „Fiesco“ in der Pariser grossen Oper zur Aufführung kommen sollte, wurde diese durch den Krieg von 1870 vereitelt. Ebenso kam 1872 die Aufführung dieser Oper in dem Theater de la Monnaie zu Brüssel nicht zustande, da der Direktor fallierte, als eben die Proben begonnen hatten. Wenngleich der „Fiesco“ auch später nicht mehr das Licht der Lampen erblickt hat, so hat Lalo die reichen darin verborgenen musikalischen Schätze doch noch in späteren Werken wieder verwendet; er liebte es überhaupt, auf frühere Werke zurückzugreifen und sie gleichsam in neue Formen zu giessen. Das Gute hatte jedenfalls das Preisergebnis für ihn, dass er aus seiner stillen Zurückgezogenheit mehr heraustrat, dass er an seine schöpferische Ader wieder mehr glaubte; er begann nunmehr, sich von den Klassikern etwas zu emancipieren, in einem neuen, kühneren, mehr persönlichen Stil zu komponieren. Dies beweist sein dreisätziges Divertissement für Orchester, sein für Sarasate komponiertes Violinkonzert (1874) in F-dur.

Bereits im Jahre 1876 konnte er in einem Konzert Fragmente aus seiner neuen Oper „Der König von Ys“ vorführen, deren Libretto nach einer bretonischen Sage von E. D. Blau herrührt; aber welche Schwierigkeiten mussten noch überwunden werden, bis diese Oper, in der bretonische Melodieen sehr geschickt, ebenso Partieen aus „Fiesco“ verwendet sind, zur Aufführung gelangen konnte! Vorher sollte noch das Ballet „Namouna“ in Scene gehen, das die grosse Oper 1881 bei Lalo bestellt hatte. Auch dieses hatte erst eine Leidensgeschichte durchzumachen. Lalo erkrankte nämlich infolge von Überanstrengung, doch übernahm Gounod, damit das Werk zur bestimmten Zeit fertig wurde, die Instrumentation des letzten Teiles; aber auch trotzdem konnte das Ballet an dem festgesetzten Tage nicht erstmalig gegeben werden, da die Haupttänzerin erkrankte. Als dann die Aufführung (6. März 1882) erfolgt war, hatte das Werk trotz der zahllosen darin erhaltenen musikalischen Feinheiten keinen rechten Erfolg als Bühnenwerk, wohl aber finden die Orchestersuiten, die Lalo daraus zusammengestellt hat, überall grossen Beifall.

Dieser war dann in reichem Masse der Oper „Der König von Ys“ beschieden, die, nachdem sie Lalo 1886 umgearbeitet, am 7. Mai 1888 in Scene ging und ausser in Paris auch noch auf anderen französischen und belgischen Bühnen, aber, wenn ich recht unterrichtet bin, auf keiner deutschen gegeben worden ist; wenn darin auch einige Male Leitmotive angewandt sind, so herrscht doch durchaus der Opernstil Mozarts und Webers, freilich in einer modernisierten, Lalos eigentümliche Persönlichkeit nie verleugnenden Form vor, die sich namentlich in der Orchesterbehandlung geltend macht.

Auf Bestellung schrieb dann Lalo auch die Musik zu einer Pantomime „Nero“, für die er wieder auf seinen „Fiesco“ zurückgriff. Dieser liegt auch wieder dem Opernfragment „La Jacquerie“ zu Grunde, das Lalo hinterliess,*) als ihn der Tod am 23. April 1892 abrief. Auch im Tode verfolgte ihn sein eigentümliches Missgeschick. Die Zeitungen hatten gerade damals so viel über eine Dynamitexplosion zu berichten, dass sie des Verstorbenen Verdienste nicht würdigen konnten; wohl aber sprach an seinem Sarge Massenet treffliche Worte.

*) Dieses Werk wurde von Coquard vollendet und 1895 ohne Erfolg in Paris aufgeführt.

Unter seinen Kammermusikwerken nimmt sein Streichquartett wohl die erste Stelle ein; es liegt uns in zwei Fassungen vor, die erste (op. 19) ist bei Breitkopf & Härtel, die zweite (op. 44) bei Hamelle in Paris erschienen. Die Umarbeitung erstreckt sich meist auf kleine Änderungen in den einzelnen Stimmen, auf Weglassung einiger Takte und Tempomodifikationen. Es ist durchaus quartettmässig geschrieben; der erste famos gearbeitete Satz steht unter Beethovens Einfluss, das Adagio ist sehr stimmungsvoll, recht flott das Scherzo mit dem eigenartigen Trio, schwungvoll das Finale. Unsere Quartettgenossenschaften sollten sich dieses Werkes annehmen. Recht beachtenswert sind auch die 3 Klaviertrios; das erste steht noch völlig unter Beethovens Einfluss, das dritte (op. 26, 1888) hat ein äusserst pikantes originelles Scherzo, das Lalo übrigens auch für Orchester bearbeitet hat. An der dreisätzigen Sonate für Klavier und Violine (op. 12) wird, wer auf klassischem Boden steht, seine Freude haben; besonders erwähnungswert ist das feinsinnige Rondo. Auch in seiner Sonate für Klavier und Violoncell (1872) fusst Lalo noch sehr auf den Klassikern. Zu besonderem Dank müssen die Geiger Lalo verpflichtet sein: er hat ihnen das prachtvolle, symphonieartige Violinkonzert in F-dur, die geniale, äusserst dankbare und darum auch viel gespielte „Symphonie espagnole", die sehr annehmbare „Romance-Serenade", die später zu einer Orchester-Rhapsodie erweiterte „Fantasie norvegienne", sowie auch ein mir nicht näher bekanntes, für Marsick geschriebenes, sogen. russisches Konzert geschenkt, von kleineren Stücken, dem entzückenden „Arlequin" und der „Guitarre" ganz zu schweigen. Auch die Violoncellisten verdanken Lalo eine Reihe reizvoller Stücke, besonders die bekannte (auch von Geigern viel gespielte) Serenade, das Allegro op. 16, das Lalo zu einem gewaltigen Orchestersatz später umgearbeitet hat, und vor allem das sehr dankbare, dem Charakter des Instrmentes durchaus entsprechende Konzert, das entschieden eines der besten und auch musikalisch wertvollsten Cellokonzerte ist. Über das Klavierkonzert, das Lalo 1889 für Joseph Diemer geschrieben hat, habe ich kein eigenes Urteil. Unbekannt ist mir leider auch die Symphonie,*) welche Lalo 1887 wieder grösstenteils aus Themen des „Fiesco" geschaffen; sie soll namentlich im Finale höchst originell sein und ein durch alle vier Sätze gehendes Hauptthema haben. Nicht unerwähnt darf hier bleiben, dass Lamoureux, mit dem Lalo befreundet war, dessen Orchesterwerke vielfach aufgeführt hat. Bei uns kommt davon kaum mehr als die Ouvertüre zum „König von Ys", die „norwegische Rhapsodie" und leider höchst selten die von Bülow auch sehr geschätzte „Namouna-Suite" zur Aufführung. Allem Anschein nach aber dürften sich Lalos Orchesterwerke noch immer mehr Boden auf unseren Konzertprogrammen erobern.

Zum Schluss möchte ich noch alle die, welche sich für diese Komponisten-Persönlichkeit interessieren, auf Hugues Imbert, Nouveaux profils de musiciens (1892) und besonders auf Georges Servières, La musique française moderne (1897) verweisen, vor allem ihnen aber anempfehlen, sich mit Lalos Werken näher bekannt zu machen.

*) Diese Symphonie ist kürzlich in Paris von Chevillard, dem Schwiegersohn und Nachfolger Lamoureux', mit grösstem Erfolg wieder einmal zur Aufführung gebracht worden; ein mir vorliegender Bericht rühmt besonders die „inspiration très personnelle" dieser Symphonie, deren lyrische Stellen von den dramatischen etwas in Schatten gestellt würden.

GOLDMARKS GOTZ VON BERLICHINGEN



Uraufführung in Budapest am 16. Dez. 1902

Von Dr. Béla Diósy-Budapest

Was uns seit Jahren nicht vergönnt war, ist vor wenigen Wochen zur That geworden: die königlich ungarische Oper hat für einen Tag den Mittelpunkt des Interesses der musikalischen Welt gebildet. Es war an dem Abend der Uraufführung von Goldmarks „Scenen aus Götz von Berlichingen", welche mit grossem künstlerischen und dem denkbar glänzendsten äusseren Erfolg in Scene gegangen war. Wenngleich diese Spätblüte eines wunderbaren Schöpfungsdranges nicht mehr die glühende Farbenpracht des Frühlingsspriessens von Goldmarks Talent erkennen lässt, so überragt der „Götz" mit dem Reichtum künstlerischer Tugenden, äusserer Schönheit und innerem Adel doch turmhoch das wuchernde Strauchwerk spekulativer Eintagsarbeit der modernen Opernproduktion. Bedauerlicherweise hat A. M. Willner mit seinem Textbuch ein litterarisches Kapitalverbrechen begangen. In der „Bearbeitung" des Schauspieles zu einem losen Gefüge von neun Bildern ist jeder dramatische, fast aller logische Zusammenhang verloren gegangen; die herrliche Gestalt Götzens selbst ist flach, jeder Grösse entkleidet, die prächtigen Charakterfiguren des Stückes sind zu läppischen Marionetten verwässert. Da hilft es denn sehr wenig, dass der Librettist bekennt, „frei" nach Goethe gearbeitet zu haben. Für die Kunst Goldmarks spricht schon der Umstand, mit welcher Meisterschaft er dieses Rohmaterial zu adeln vermochte. Durch die anämischen Adern des Textbuches pulsiert das warme Blut seiner Melodik, um den schlotternden Knochenbau des Scenengefüges prangt das juwelengeschmückte Ornat seiner farbenleuchtenden Instrumentierung. Und da scheint es uns just kein Nachteil zu sein, dass auch die Quelle dieses heissen Lebensblutes am Libanon entspringt, und dass zu dem Edelsteinbesatz des orchestralen Gewebes die Königin von Saba die schönsten Perlen ihres Diadems leihen musste. Denn Goldmark ist auch im „Götz" er selbst. Die Musik zeigt bei aller Künstlerschaft der Form eine gewisse ehrliche Geradlinigkeit, eine bewusste, aber doch wohlthuend berührende Naivität, deren Quellen direkt bis zu den melodischen und rhythmischen Elementen der deutschen Volkslieder zurückführen. Dass die Erfindung des greisen Komponisten nicht mehr so üppig fliesst, da wir statt des reichen malerischen Ausblühens seiner Gedanken uns mit einem bescheidenerem Knospen begnügen müssen, soll nicht geleugnet werden. — Mehr Raum noch als in der „Kriegsgefangenen" ist im „Götz" dem Recitativ gewährt. Der Meinungs- und Empfindungsaustausch der meisten Gestalten vollzieht sich in einem zuweilen zum Arioso gesteigerten Sprechgesang, ein breiteres melodisches Ausholen finden wir in wenigen Scenen Götzens, des Franz und der am reichsten bedachten Adelheid. Den Recitativen mangelt es indes häufig an der wünschenswerten Prägnanz, und an vielen Stellen hat man die Empfindung, als fände der Komponist zu seinem Stoff oft lediglich intellektuelle Beziehungen. — Der Oper geht nach alter Sitte eine breit ausladende Ouvertüre voran, die eine Anzahl

der Hauptmotive des Werkes bringt, und nach einem matteren Mittelsatz durch den rhythmisch belebten Schluss sich zu starker dynamischer Wirkung steigert. Nach einem anmutigen Liedchen des Georg folgt eine fein untermalte Konversationsscene zwischen Weislingen und Maria. Ein markiges, charakteristisches Thema führt Götz auf die Scene, der Weislingen in einem warmen, auf ein Volksliedthema gestützten Arioso den Willkommengruss bietet. Mit dem Auftreten des Franz weht es wie ein glühender Hauch vom Libanon auf die Scene. Ein auf edelste Klangwirkung aufgebautes, nur zu kurzes Oktett bildet den schwungvollen Schluss des Aktes. Die Ratsscene bewegt sich in konventionellen Recitativen, auch die Chöre des gegen Götz gehetzten Bürgervolkes erfreuen mehr das Auge durch kunstvolle Arbeit, denn das Ohr durch wirksame Charakteristik. Ein Zwischenspiel, durch welches schwere, dumpfe Sinnlichkeit strömt, leitet zur Scene auf dem Hofe des Bischofs von Bamberg hinüber. Sehr hübsch ist das volkstümliche Strophenliedchen des Franz, und ein freundlicher Humor geht durch die Balletpantomime und den Lachchor der Pagen. Mit der ersten Scene des dritten Aktes stehen wir auf dem künstlerischen Höhepunkt der Oper. In der tiefempfundenen Klage Götzens um Marias verlorenes Liebesglück gelangt die im Grunde lyrisch-sentimentale Individualität des Komponisten zur Äusserung. Auf künstlerisch bedeutender Höhe steht auch die zweite Scene dieses Aktes, welche auch das grosse Liebesduett zwischen Franz und Adelheid bringt, ein Stück von schönem melodischen Fluss. Nach diesem Akt fällt der folgende einigermassen zurück. Die Scene mit den aufständischen Bauern, die ihrer Rauf- und Beutelust in lärmenden Chören Ausdruck leihen, würden wir nicht ungern aus dem Werke entfernt wissen. Der letzte Akt bringt zunächst die orchestral sehr charakteristische und doch massvoll illustrierte Urteilsscene der Vehmrichter. Hier mildert die Musik die Schauer des Bühnenvorganges. In der Erdrosselungsscene überrascht Adelheid durch eine Zartheit der Gefühlsäusserung, welche mit dem dramatischen Wesen der herzlosen Kokette in scharfem Widerspruche steht. Die Erotik, in welche das Liebessehnen der Buhlerin ausklingt, wendet sich beim Anblick des Vehmrichters in jähes Entsetzen. Von hier ab herrscht nur mehr der Schrecken des scenischen Vorganges. Erst die edle, milde Wärme der Sterbescene Götzens löst uns den bleiernen Druck von der Seele. — Die von Direktor Mader mit höchster Sorgfalt geleitete Novität fand eine rauschende Aufnahme. Von den Leistungen seien als die rühmenswertesten der edle Götz des Herrn Takáts, die wirkungsvolle, nur ein wenig unfeine Adelheid der Frau Krammer, der musikalisch vornehme Weislingen des Herrn Beck, der Franz des Herrn Bochnicek und die stimmfrische Maria der Frau Ambrus hervorgehoben. Vortrefflich hielten sich Chor und Orchester und des vollsten Lobes würdig zeigte sich die Mise-en-scène.

Dass das Werk in der That einen ehrlichen und durchschlagenden Erfolg errungen hat, dafür scheint uns der Umstand zu sprechen, dass bisher sämtliche sechs Reprisen der Oper vor ausverkauftem Hause stattgefunden haben. Und wenn es selbst nur ein Saisonerfolg wird! Würde sich nicht jeder Theaterleiter glücklich schätzen, eines solchen teilhaftig zu werden?



BESPRECHUNGEN

BÜCHER

95. **Ludwig Schemann:** Meine Erinnerungen an Richard Wagner. Verlag: Fr. Fromann (E. Hauff), Stuttgart.
96. **Dr. Ludwig Schiedermair:** Künstlerische Bestrebungen am Hofe des Kurfürsten Ferdinand Maria von Bayern. Separat-Abdruck aus den „Forschungen zur Geschichte Bayerns". Bd. X, Heft 1 und 2. Verlag: Dr. Fr. P. Dallerer & Co., Freising.
97. **Prof. Hermann Ritter:** Allgemeine illustrierte Encyklopädie der Musikgeschichte. Bd. 2. Verlag: Max Schmitz, Leipzig-R.
98. **Dr. Karl Storck:** Joseph Joachim. (Moderne Musiker.) Verlag: Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig.
99. **Otto Klauwell:** Theodor Gouvy. Sein Leben und seine Werke. Verlag: Harmonie, Berlin 1902.

95. Über Schemanns „Erinnerungen an Richard Wagner" habe ich schon gelegentlich ihres partieenweisen Erscheinens in der Berliner „Täglichen Rundschau" mich in der „Revue der Revueen" der „Musik", freilich nur oberflächlich, vernehmen lassen. Jetzt, da sie in einem schmucken, 86 Seiten stark gewordenen Büchlein vereinigt vorliegen, lässt sich tieferes Eingehen leicht mit einem allgemeinen Überblick über das Ganze verbinden. Wohlthuend berührt die innige Wärme, die des Verfassers Ausführungen durchglüht, nicht minder wohlthuend auch ein gewisser Zug persönlichen Empfindens, der sich — unbekümmert um Rücksichten auf Kleinliches oder Äusserliches — in der ganzen Arbeit im allgemeinen ebenso wie im einzelnen zeigt. Freilich muss das, was der Verf. auf S. 9 des Vorwortes über die Entstehungsgeschichte des Werkchens sagt, bei dessen Lektüre gar wohl im Auge behalten werden. Er hat die erste Hälfte seiner „Erinnerungen" unmittelbar vor einer Operation, die zweite während der auf die Operation folgenden Erholungswochen diktiert. Dadurch erklärt sich zur Genüge sein in jener Zeit natürlich sehr gesteigertes subjektives Empfinden, erklärt sich auch die stellenweise an Überschwenglichkeit streifende Erregung, mit der Schemann namentlich alles Intimere in seinem Verhältnis zu Wagner darstellt. Leider ist diese Erregung nicht selten auch in den sprachlichen Ausdruck übergegangen; und manches würde vielleicht, ein wenig kühler und objektiver vorgetragen, weit mehr auf Fernerstehende wirken. Doch entschädigt hierfür nahezu völlig das sehr fein und schön geschriebene Vorwort. Zu den interessantesten Zeilen des Buches gehört, was Schemann auf S. 59 ff. über Wagners Persönlichkeit und Charakter sagt; und eben zur richtigen Auffassung von Wagners Persönlichkeit wird das Büchlein gewiss viel beitragen.

96. Schiedermairs Abhandlung ist eine durchaus wissenschaftliche Arbeit mit tüchtiger Grundlage; besonders wertvoll durch die Heranziehung zahlreichen verborgenen oder schwer zugänglichen Materials, glücklich disponiert, in der Darstellung Klarheit mit Einfachheit und Knappheit vereinigend. Ihr eigentlicher Wert ist wohl nach meiner Ansicht ein kulturhistorischer, und doch schlägt sie namentlich in ihren mittleren Partieen sehr

stark in die reine Geschichte der Musik, die ja in jener Zeit grossenteils — vielleicht noch mehr als die anderen Künste — mit den Höfen verknüpft und von ihnen abhängig war, hinüber. Auch die als Anhang veröffentlichten Akten und anderen ergänzenden Schriftstücke bergen viel des Interessanten in sich.

97. Der zweite Band von Hermann Ritters „Encyklopädie der Musikgeschichte“ behandelt „Die Musik-Entwickelung im Mittelalter“ und zerfällt somit seinem Inhalte nach in zwei Hälften: die Darstellung der Entwickelung der kirchlichen Musik (S. 3–68) und jene der Entwickelung der ausserkirchlichen Tonkunst (S. 69—154). Die erstgenannte Hälfte ist ganz vortrefflich zu nennen; trotz grosser Knappheit wird alles hierher gehörige (der Verf. schliesst mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts ab) in (für die Zwecke, die das Werk verfolgt) erschöpfender Weise behandelt; namentlich die beständige Rücksichtnahme auf die Veränderungen in der Notenschrift, deren Entwickelung an der Hand zahlreicher Beispiele sehr schön gezeigt wird, findet meinen Beifall. Die zweite Hälfte seines Stoffes hat sich Ritter (recht glücklich) in fünf Teile zerlegt und behandelt nun der Reihe nach die volkstümliche Musik, die Musik der Minnesänger, die zu dramatischen Schaustellungen gehörige Musik, die Instrumentalmusik des Mittelalters und den Meistergesang. Besonders interessant sind die drei letzterwähnten Kapitel, namentlich die Darstellung der Passionsspiele und Mysterien; lehrreich immerhin auch der Abschnitt über den Minnesang, obwohl gerade in ihm nicht wenige kleine Unrichtigkeiten stehen (S. 88 wird Hartmann von Aue mit Unrecht „von der Aue“ genannt; S. 89 steht „Tschirnatulander“ wohl anstatt „Titurel“; Gottfrieds von Strassburg Werk heisst nicht „Tristan und Isolde“, sondern bloss „Tristan“ u. a. m.). Ein wertvoller Anhang enthält zahlreiche Notenbeispiele zu den Epochen der Minne- und der Meistersänger und eine reiche Bibliographie.

98. Eine ebenso lehrreiche wie Herz und Sinn erquickende Lektüre bietet Storcks Büchlein über Joseph Joachim. Es enthält auf 41 Seiten eine lebendige und verständnisvolle Schilderung des Lebenslaufes des berühmten Geigers, wobei uns dessen künstlerischer Entwickelungsgang von den ersten Regungen angefangen bis zur Vollendung und Meisterschaft aufs schönste nahegerückt und verständlich gemacht wird. Auch Joachims Persönlichkeit lernen wir genau kennen. Der Ton herzlicher Verehrung, der durch das Büchlein klingt, wird wohl im Herzen eines jeden Lesers noch gar lang nachhallen. Wir sind dem Verfasser aufrichtigen Dank für sein Werkchen schuldig.

Egon von Komorzynski.

99. Er war — sein Biograph gesteht das offen ein — kein Genie, sondern ein bescheidenes, liebenswürdiges Talent, der Franzose Gouvy mit dem deutschen Herzen. Eine Darstellung seines Lebens und Strebens aber, und vor allem eine sachkundige und verständige Charakterisierung seiner Werke, wie sie Klauwell in dem vorliegenden Buche mit vielem Takt und grosser Sorgfalt gegeben hat, wird dennoch nicht als Überfluss erscheinen. Ganz abgesehen von den Streiflichtern, die auf die ganze Periode fallen, in der sich Gouvys künstlerische Entwickelung abspielte. Wie seine Werke zeigen und seine im Anhang mitgeteilten Aphorismen ausdrücklich erklären, erging sich Gouvy in den Bahnen der Klassiker, wollte von den Errungenschaften der neudeutschen Schule nichts wissen, und Klauwell schliesst sich ihm in dieser Denkweise an. Er stellt der Anspruchsamkeit und Kompliziertheit der Moderne die Schlichtheit und den Schönheitssinn seines Schützlings entgegen. Ist eine solche Kontrastierung notwendig? Kann man Gouvy nicht auch ohne solche feindselige Ausfälle Gerechtigkeit widerfahren lassen? Es giebt einfache und komplizierte Naturen, die, jede nach ihrer Façon sich ausleben und schaffen mögen. Strebt die komplizierte Natur nach Einfachheit, so wird sie ebenso affektiert, wie die einfache, die auf komplizierte Effekte ausgeht. Man sollte endlich aufhören, die Tondichter je nach ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten „Richtung“ einzuschätzen.

Entscheidend bleibt immer ihr Erfindungsreichtum und ihre Wahrhaftigkeit, die von Partei und Schule in der Regel unabhängig sind. Oder will jemand mit gutem Gewissen behaupten, dass die Modernen alle und immer aus blosser Sensationslust und nicht auch einer inneren Nötigung folgend so komponieren, wie sie's eben thun? Diese Bemerkung möchte ich um so weniger unterdrücken, als Klauwell sonst bei aller Wärme seinen Gegenstand mit einer wohlthuenden, allen Übertreibungen abholden, objektiven Weise behandelt.

Dr. R. Batka.

MUSIKALIEN

100. **Albert Fuchs**: Bel Canto. Arien, Kantaten und Kanzonen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Braunschweig, Henry Litolffs Verlag. — Technische Studien für Gesang. a) Ausgabe für hohe, b) für tiefe Stimmen. Dresden, Selbstverlag des Verfassers.
101. **Gustav Altmann**: Drei Duette für zwei Frauenstimmen. op. 10. Verlag: Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig.
102. **Carl Beines**: Zwei Lieder für hohe Stimme. op. 66. Verlag: Albert Stahl, Berlin.
103. **Adolf Erichson**: Idylle à la Rococo. op. 51. Verlag: Karl Simon, Berlin.
104. **W. Heinemann**: Kinderlieder und andere Gesänge. op. 6, 7, 8, 9, 12, 14. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg und Fr. Kistner, Leipzig.
105. **Hans Hermann**: Zwei Klavierstücke aus op. 7 und 10. Verlag: Karl Simon, Berlin.
106. **Willem Landré**: Drei Lieder. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.
107. **Ulrich Hildebrandt**: Drei plattdeutsche Lieder. op. 7. Verlag: Karl Simon, Berlin.
108. **Max Laurischkus**: Suite in g-moll für Klavier. op. 5. Ebenda.
109. **Peter Maszynski**: Drei lyrische Stücke, Polonaise ancienne und Melodie für Pianoforte. op. 4, 34, 35. Ebenda.
110. **Philipp Scharwenka**: Polonaise pathétique und Notturno für Klavier. op. 12, 16. Ebenda.
111. **H. Scherrer**: Altfranzösische Tänze für Flöte, Oboe, 2 Clarinetten, Horn und Fagott. Partitur. op. 11. Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn a/N.
112. **Deutsche Eiche**, Lieblingsgesänge der deutschen Männergesangvereine. No. 381—420. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

100. Albert Fuchs, Hochschullehrer für Gesang am Kgl. Konservatorium zu Dresden, beabsichtigte mit seiner Sammlung von Arien, Kantaten und Kanzonen aus der klassischen Zeit des Bel Canto, von denen die grosse Mehrzahl vorher überhaupt noch nicht gedruckt war, nicht eigentlich eine musikhistorischen Zwecken dienende Herausgabe. Vielmehr soll diese Auswahl von vokalen Kammermusikwerken — die Aufnahme von Opernmusik wurde thunlichst vermieden — aus den reichen Schätzen der jetzt in die Kgl. Bibliothek zu Dresden übergegangenen früheren Musikalien-Sammlung des Königs Albert von Sachsen vornehmlich praktischen Zwecken dienen. Ohne auf demselben ästhetischen Standpunkte zu stehen wie der Herausgeber, der in dem „schönen" Gesang der alten Italiener sein höchstes Ideal erblickt und mit stiller Wehmut von unserer modernen Musik aus auf jene Zeiten zurückblickt, wo „die Schönheit des musikalischen Ausdrucks" noch oberstes Gesetz war, auf jene „Schöpfungen", die sicherlich noch Bewunderung finden werden, wenn so manches verklungen ist, das heute das Entzücken der Menge bildet, — man kann im Gegenteil fest davon überzeugt sein, dass unsere Zeit mit ihrem Streben nach einer den poetischen Ausdrucksgehalt des Wortes restlos ausschöpfenden Gesangsmelodie-Bildung auch auf dem Gebiete der Vokalmusik ein weit höheres Ideal

verfolgt — niemand wird behaupten wollen, dass es irgendwie schon verwirklicht sei — als jene Alten, deren Ehrgeiz sich mit einem weniger fernen Ziele begnügte, das sie dann aber auch vollkommen erreichten: man kann, wie gesagt, durchaus auf dem Boden der modernen „sprachgesanglichen“ Richtung stehen und wird doch zugeben müssen, dass die Meisterwerke des altitalienischen Bel Canto in ihrer Art, d. h. auf einem, wie der Herausgeber unserer Sammlung selbst zugiebt, „beschränkten“ Gebiete schlechthin klassisch, d. h. mustergültig für alle Zeiten sind, — wie denn kein geringerer als Richard Wagner, der doch von den Anhängern italienischen Gesangsstils gemeinhin als der eigentliche Stimm- und Gesangsverderber verlästert wird, selbst ausdrücklich betont, dass in der von ihm geforderten Bildung des deutschen dramatischen Sängers „auch der Gesangswohlklang der italienischen Schule nicht aufgeopfert“ werden dürfe, und dass daher „in das Studium der von ihm beabsichtigten Gesangsschule das reflektierende Befassen auch mit dem italienischen Gesange inbegriffen“ sein müsse, — „und zwar, wie unerlässlich, mit Anwendung der italienischen Sprache“. (Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule, Ges. Schr. u. D. 2 VIII, 136.) Diese letztere ausdrückliche Forderung des Bayreuther Meisters veranlasst mich zu der Bemerkung, dass Fuchs vielleicht doch etwas entschiedener hätte betonen können, wie diese Sachen überhaupt nur in der Ursprache möglich und denkbar sind, wie sie mit deutschem Text gesungen geradezu eine sprachgesangliche Monstruosität werden. Zwar dass er seinem Werke eine — nebenbei bemerkt ganz geschickt gemachte — deutsche Textübertragung beigegeben hat, mag man nur des erleichterten Sprachverständnisses willen dankenswert finden. Wenn er aber meint: die Übersetzung „wird nur in wenigen Fällen völlig die Sprache ersetzen können, in welcher die Gesänge komponiert sind“, so ist damit entschieden zu wenig gesagt; denn von einem „völligen“ Ersatz kann nirgend und niemals auch nur im entferntesten die Rede sein. Gerade wir Deutsche, die wir immer noch stillos genug sind, um uns einzubilden, dass wir etwa in unseren landläufigen Figaro- und Don Juan-Aufführungen, wenn nicht Mozarts Meisterwerke selbst, so doch ein billigen Ansprüchen genügendes Surrogat für sie besässen, können uns nicht eindringlich genug davon überzeugen, wie in Wahrheit jegliche italienische Gesangsmusik in deutscher Sprache auch bei denkbar bester Übersetzung etwas ist, das sich zum Original nicht viel anders verhält, wie Malzkaffee zu echtem Mokka. Im übrigen verdienen Fuchs' Herausgeberarbeit, das Aussetzen der Klavierbegleitung, die Änderungen und Auslassungen, die er der praktischen Verwendbarkeit einer Sammlung zu liebe und in Rücksicht auf unseren heutigen Geschmack sich erlaubt hat, die (moderne) Notierung der Verzierungen, die Ergänzung der Vortragsbezeichnungen u. s. w. Anerkennung und Billigung. Um eine ungefähre Vorstellung von dem Inhalt der Sammlung zu geben, seien schliesslich noch die bekannteren Komponisten, die mit zum Teil ganz ausserordentlich reizvollen Stücken vertreten sind, namentlich genannt. Es sind dies Antonio Caldara, Jacopo Antonio Perti (2mal), Alessandro Scarlatti (3mal), Giovanni Battista Bononcini (der jüngere dieses Namens, 4mal), Giuseppe Torelli, Benedetto Marcello (2mal), Niccolo Antonio Porpora und Johann Adolf Hasse. — Noch einen ausgesprochener rein gesangspädagogischen Zweck als die Sammlung Bel Canto verfolgen Albert Fuchs' Technische Studien für Gesang. „Keine Gesangschule — nur eine möglichst reichhaltige Sammlung der zum täglichen Gebrauch nötigen Gesangsübungen sollen diese Blätter bieten. Altbewährtes und Neues wechseln hier in bunter Folge. Was einst zur Väterzeit erfolgreiche Verwendung fand, ist ebensogut berücksichtigt, wie das vom Verfasser für seine eigene Unterrichtsthätigkeit Erdachte. Auf Ursprünglichkeit erhebt daher höchstens die Art der Zusammenstellung der Übungen einigen Anspruch: das Prinzip der gleichmässigen Ausbreitung der Stimme von

der Mittellage nach Höhe und Tiefe ist in den einzelnen Abteilungen der Sammlung möglichst konsequent durchgeführt. Nur da, wo es sich durchaus nicht umgehen liess, bewegen sich die Übungsgruppen in der sonst meist gebräuchlichen Weise, lediglich von der tiefen Lage zur hohen fortschreitend." Was der Verfasser mit diesen Worten des Vorworts verspricht, hält er durchaus. Seine Sammlung ist ausserordentlich reichhaltig und, soweit sich ohne praktische Erprobung urteilen lässt, sehr brauchbar. Wollte man auf Einzelheiten näher eingehen, so könnte man kaum umhin, eines oder das andere der so viel umstrittenen Probleme der Stimm- und Gesangsbildung aufzurühren, wozu hier kaum der richtige Ort ist. Dr. Rud. Louis.

101—105. Die Zwiegesänge Gustav Altmanns zeugen von zweifellosem Talent. Leider lassen aber harmonischer Schwulst und Ungeschicklichkeiten in der Behandlung der Stimmen und der Deklamation diese Gesänge trotzdem nicht als erfreuliche kompositorische Äusserungen erscheinen. Besser steht es in dieser Beziehung um Carl Beines, dessen zweites Lied „Kennst du dies Leid" bei aller Einfachheit des Stimmungseffektes nicht entbehrt. Erichson und Hans Hermann zeigen sich mit ihren Klavierkompositionen als anmutige Salonkomponisten. Ersterer mehr von der graziösen Seite, während Hermann den zopfigen Ton der Puderperücken- und Reifrockzeit glücklich nachzuahmen weiss. Auch W. Heinemann ist der leichteren Tontändelei mehr zugethan. In seinen Kinderliedern zeigt er viel schöne Momente, während er in seinen übrigen Gesängen ab und zu beliebt, auf hohem Pathos einherzusteizen. Erborgtes Flitter-Flickwerk. Wozu die Natur verleugnen?

106—110. Willem Landrés Liederkompositionen sind von ungleichem Wert, wissen aber von einem entwickelungsfähigen, kraftvollen Talent zu erzählen, das die Neugierde reizt, mehr von ihm zu erfahren. Die köstlichen plattdeutschen Lieder von Ulrich Hildebrandt sind eine allerliebste Bereicherung der Dialektliederliteratur. Während Peter Maszynskis Klavierkompositionen sich mehr wohlklingend als gedankentief geben, zeigt sich Max Laurischkus wieder als der ernststrebende Musiker. Seine fünfteilige Klaviersuite birgt viel des Eigenartigen in sich, ihr Studium wirkt äusserst anregend. In einfacher klarer Weise versteht der junge Komponist seine künstlerischen Absichten auszudrücken, ohne auch nur im geringsten die modulatorisch und kontrapunktisch gewissenhafte Durcharbeitung der in präzisen Gegensätzen sich bewegenden Motive vermissen zu lassen. Philipp Scharwenkas Polonaise pathétique und Notturno — ältere Klavierwerke des fruchtbaren Komponisten — verdienten seitens der technisch hervorragenderen Klavieristen entschieden eine grössere Aufmerksamkeit.

111. Das Interesse für Bläserkammermusik regt sich immer mehr. Die Komponisten fangen endlich wieder an, dieser prächtigen Gattung der Kammermusik die Aufmerksamkeit zu schenken, der sie leider so lange verlustig war. In der Literatur des 18. Jahrhunderts haben wir ungeahnte Schätze; die moderne Literatur ist noch mehr wie dürftig bestellt. Scherrers altfranzösische Tanzsuite wird von den verschiedenen Bläservereinigungen dankbar begrüsst werden, ist sie doch mit vielem Verständnis hinsichtlich der Klangwirkungen geschrieben.

112. Der Verlag von Ernst Eulenburg in Leipzig hat seine breite mehrere hundert Hefte umfassende Chorbibliothek „Deutsche Eiche" wiederum um eine grosse Anzahl Männerchöre, Originale und Arrangements, vermehrt. Mit vielem Geschick sind da Liederschätze der verschiedensten Komponisten älterer und neuerer Zeit in erstaunlicher Menge zusammengetragen. Auch die Arrangements sind meist klanglich gut gemacht. Grössere Vorsicht in der Auswahl derselben möchte ich aber dennoch dem Verlag empfehlen.

Adolf Göttmann.

UMSCHAU

NEUE OPERN

Alberto Franchetti kündigt zwei neue Opernwerke an. Der Stoff des ersten ist der griechischen Sage entnommen und soll eine Verschmelzung der Sagen vom Zuge der „Sieben gegen Theben", „Oedipus in Kolonos" und „Antigone" werden. Das Libretto schreibt Ferdinando Fontana. Die zweite Oper ist dem Sagenkreis von König Artus und der Tafelrunde entnommen. Das Buch dieser Oper schreibt Angelo Orvieto.

Jenő Hubay: Moosröschen betitelt sich eine musikalische Novelle in vier Bildern, die noch in dieser Saison an der königl. Oper in Budapest aufgeführt werden soll. Der Text ist nach der Novelle von Quida „Two little wooden shoes" gearbeitet.

Cornelius Rübner: Prinz Ador, ein neues Ballet in drei Akten, ist vom Karlsruher Hoftheater für diesen Winter zur Erstaufführung angenommen.

Victor von Woikowsky-Biedau: Helga ist der Titel eines neuen abendfüllenden Musikdramas, dessen Vertonung der Dichter-Komponist soeben vollendet hat. Die in Nordfriesland spielende Handlung greift in die Zeit des Mittelalters zurück.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Berlin: Das königl. Opernhaus hat das Aufführungsrecht von Rezniceks Oper „Till Eulenspiegel" erworben und wird das Werk in nächster Zeit herausbringen.

Das Opernhaus brachte im Jahre 1902 im ganzen 55 verschiedene Werke zur Aufführung, davon entfallen auf Wagner 9, Lortzing 5, Meyerbeer, Mozart je 4, d'Albert, Auber, Bizet, Gounod, Kienzl, Verdi, Weber je 2, Beethoven, Boieldieu, Brüll, Cornelius, Humperdinck, Leoncavallo, Mascagni, Massenet, Nicolai, Saint-Saëns, Schillings, Joh. Strauss, Rich. Strauss, Thomas je 1 Werk. Von diesen Komponisten stand am meisten Wagner auf dem Theaterzettel, und zwar 63mal; davon entfallen auf Lohengrin und Tannhäuser je 9, auf Meistersinger und Walküre je 8, auf den Fliegenden Holländer 7, auf Rheingold und Siegfried je 6, auf Tristan und Götterdämmerung je 5 Abende. Den zweiten Platz nimmt Meyerbeer mit 26 Vorstellungen ein, dem Bizet (Carmen 24 Vorstellungen) folgt. Es schliessen sich an: Mozart mit 23 Abenden (Figaros Hochzeit 10, Don Juan und Entführung je 5, Zauberflöte 3), Lortzing mit 17 (darunter 6mal Zar und Zimmermann, 5mal Waffenschmied), Gounod mit 14 (Margarethe 10, Romeo und Julia 4), Thomas (Mignon) mit 11, Saint-Saëns (Samson und Dalila) mit 10 Abenden. Auber ist 9mal (Fra Diavolo 6, Stumme von Portici 3), Weber 7mal (Freischütz 5, Euryanthe 2), Verdi 6mal (Traviata 5, Aïda 1) zu Worte gekommen.

Dresden: Die Hofoper hat die einaktige Oper „Im Liebeswahn" (Dichtung von Peter Stubmann) von Adolf Gunkel zur Aufführung angenommen. —

August Bungerts Musikdrama „Odysseus Tod", der letzte Teil des Dramencyklus aus der Homerischen Sagenwelt, wird voraussichtlich Ende Januar im königl. Opernhaus seine Uraufführung erleben.

Frankfurt a. M.: Karl Goldmark hat sich zu einer Umarbeitung des Schlusses seiner „Scenen aus Götz von Berlichingen" entschlossen. Infolgedessen wird die erste Aufführung des Werkes in deutscher Sprache im hiesigen Opernhaus, die für den 11. Januar angesetzt war, um mehrere Wochen verschoben werden müssen.

Lemberg: Webers „Freischütz" gelangt im Stadttheater in dieser Saison hier zur Erstaufführung.

Rom: Im Teatro Constanzi wurde Wagners „Siegfried" zum erstenmale aufgeführt und vom Publikum mit grosser Begeisterung aufgenommen.

KONZERTE

Bonn: Das nächste Beethovenfest findet vom 17. bis 21. Mai statt. Das Joachim-Quartett wird Beethovens sämtliche Quartette vortragen, und zwar wird jeder Abend je ein Quartett aus den drei Entwickelungsperioden des Meisters bringen.

Kreuznach: Im 2. Abonnementskonzert unter Leitung des Musikdirektors Gisbert Enzian hatte ein neues Violinkonzert in h-moll von H. Rückbeil, vom Komponisten selbst vorgetragen, schönen Erfolg.

Laibach: Das Gerstner-Quartett der „Philharmonischen Gesellschaft" gab seinen 100. Kammermusik-Abend mit folgendem Programm: Brahms, Sextett für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelli, op. 18, B-dur; R. Strauss, Sonate für Violoncell und Pianoforte op. 6, F-dur; F. Mendelssohn-Bartholdy, Oktett für 4 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelli, op. 20, Es-dur.

Paris: In den Concerts du Conservatoire wird Herr Diémer ein Klavierkonzert von Massenet zu Gehör bringen.

Stockholm: Der Orchester-Konzertverein giebt in diesem Winter unter Leitung Tor Aulins sechs grosse Symphoniekonzerte und vier Orchesterkonzerte für Arbeiter, in denen neben einer Anzahl bekannter Werke der deutschen Klassiker auch mehrere Kompositionen zeitgenössischer nordischer Komponisten, wie Berwalds, Normanns, Sjögrens und Stenhammars, zu Gehör gebracht werden sollen. An Novitäten weist das Programm auf: „Ideale" und Psalm 13 von Liszt; E-dur-Symphonie (No. 7) von Bruckner; F-dur-Symphonie von Dvořák; Vorspiel zu „Guntram" von Strauss; Vorspiel zum „Rubin" von d'Albert; Vorspiel zu „Fervaal" von d'Indy; Symphonische Variationen von César Franck; Ouverture „Vehmrichter" von Berlioz; „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe" von Alex. Ritter; Oedipus-Prolog von Schillings; „Im Herbst" von Hallén; „Ein hohes Lied" von Beckmann; Ouverture zum „Barbier von Bagdad" von P. Cornelius; B-dur-Klavierkonzert von Brahms.

Stralsund: Der Wilksche Singverein führt Mitte Januar unter solistischer Mitwirkung von Frau Geller-Wolter den „Gustav Adolf" von M. Bruch auf. Für den Karfreitag ist die Aufführung des „Deutschen Requiem" von Brahms in Aussicht genommen.

Wien: Hans Pfitzner hat kürzlich ein Streichquartett vollendet, dessen Erstaufführung am 13. Januar durch das Rosé-Quartett hier stattfand.

TAGESCHRONIK

Der Intendant der Königlichen Schauspiele in Wiesbaden, Kammerherr von Hülsen, wurde an Stelle des von seinem Amte zurückgetretenen Intendanten Grafen Hochberg vom 1. Januar ab vom König im Nebenamt interimistisch mit der unmittelbaren Aufsicht über die Hoftheater in Berlin betraut. Die Stellung von Hülsens als Intendant der Königlichen Schauspiele in Wiesbaden bleibt davon unberührt.

Dem Lektor für Musik an der Prager deutschen Universität Hans Schneider wurde der Titel „Universitätsmusikdirektor" verliehen.

Dem Organisten Friedrich Wiedermann an der St. Nicolai-Kirche in Berlin ist der Titel „Königlicher Musikdirektor" verliehen worden.

Leoncavallo ist zum Leiter des Konservatoriums in Parma ausersehen; seine Ernennung dürfte bereits in den nächsten Tagen erfolgen.

In der Guildhall School of Musik zu London fand die feierliche Enthüllung einer Gedenktafel für den verstorbenen Hofpianisten, Komponisten und Professor an dieser Anstalt Leonhard Emil Bach statt.

Im „Verein zur Förderung der Kunst" in Berlin hielt Dr. Richard Batka aus Prag, einen anregenden Vortrag über die historische Entwickelung der deutschen Gesangsballade. Vom Hildebrandliede ausgehend, erörterte der Redner alle Entwickelungsstadien der Ballade bis auf die jüngste Zeit, von dem trefflichen Baritonisten Alexander Heinemann dankenswert unterstützt, dessen Gesangskunst den Batkaschen Worten eine ganz ausgezeichnete Beleuchtung verlieh. Mit einem zukunftsfreudigen Ausblick für die weitere Pflege dieser Kunstgattung schloss der Redner seinen äusserst interessanten Vortrag.

Am 5. Dezember fand in Genf eine Feier zur hundertjährigen Wiederkehr des Geburtstages des schweizerischen Komponisten Louis Niedermayer statt. Prof. H. Kling hielt einen Vortrag in der Aula der Universität über den am 27. April 1802 in Nyon geborenen Waatländer Musiker, und setzte dessen geistreiche sowie anziehende Persönlichkeit ins beste Licht. Anlässlich dieser Centenarfeier wurden verschiedene Gesangskompositionen des gefeierten Meisters von Frau Ketten, Frl. Zanallo, Herr und Frau Vautier-Rutty, Herren Martinet und Bratschi, und zwei Klavierstücke von Frl. Demole zum Vortrag gebracht.

TOTENSCHAU

Am 24. Dezember 1902 verstarb in Hamburg Prof. Julius von Bernuth, der Begründer und Leiter des Hamburger Konservatoriums. Geboren am 8. August 1830 zu Rees (Rheinprovinz), studierte der Entschlafene anfangs die Rechte, genoss aber nebenbei in Berlin Musikunterricht bei W. Taubert und Dehn, um sich im Jahre 1854 ganz dem Studium der Musik am Leipziger Konservatorium zuzuwenden. Dort gründete er 1857 den Verein „Aufschwung", 1859 den „Dilettanten-Orchesterverein", dirigierte zeitweilig die „Euterpe", sowie die Singakademie und den Männergesangverein. 1863 studierte er noch in London bei Garcia Gesang, leitete dann aufs neue mehrere Jahre die Leipziger Euterpe-Konzerte und übernahm 1867 als Nachfolger Stockhausens die Leitung der Philharmonischen Konzerte und der Singakademie in Hamburg. 1895 trat er von beiden Stellungen zurück und beschränkte sich auf die Direktionsführung des im Jahre 1873 von ihm daselbst begründeten Konservatoriums. 1878 wurde er zum königl. preussischen Professor ernannt.

BERICHTIGUNG UND NACHTRAG

Herr Geheimrat Dr. L. Strecker, Chef der Firma B. Schotts Söhne in Mainz, macht mich in einem freundlichen Schreiben darauf aufmerksam, dass sich in meinem Aufsatz „R. Wagner und die IX. Symphonie" ein Irrtum befindet. Nach Mitteilung des genannten Herrn wurde der Wagnersche Klavierauszug thatsächlich von Schott übernommen und lag viele Jahre im Archiv, bis Frau Cosima Wagner darauf aufmerksam machte, diesem vergessenen Manuskript nachzuforschen. Es fand sich und wurde von Frau Betty Schott an Frau Wagner geschenkt. Als Gegengabe schrieb der Meister für das Album von Frau Schott das bekannte Albumblatt in Es-dur. Eine Abschrift der Bearbeitung hat die Firma Schott damals zurückbehalten, und Herr Dr. Strecker hatte s. Z. die Absicht, sie zu veröffentlichen, fragte aber zuvor den Meister, der jedoch den Wunsch aussprach, von einer Veröffentlichung abzusehen. Er bat nach Ansicht des Herrn Dr. Strecker Recht gehabt, da die Ausgabe nur noch historisches Interesse hätte in Anspruch nehmen können. Diesen dankenswerten Aufschlüssen habe ich nur hinzuzufügen, dass meine irrtümliche Angabe sich auf mehrere Sätze bei Glasenapp (3. Aufl. 1894 I, S. 137) stützte, dem ich hier Glauben schenken zu müssen meinte, da er sogar das Datum des ablehnenden Schottschen Briefes anzugeben wusste (8. Dez. 1831).

Nachträglich werde ich nun durch eine frdl. Zusendung darauf aufmerksam gemacht, dass in einem Programmbuch des Berliner Wagnervereins vom 11. März 1901 ein dritter Brief Wagners an das Haus Schott daselbst zum erstenmale gedruckt ist, irrtümlicherweise jedoch, wie ich bemerke, mit der Angabe, der Brief Wagners an C. F. Peters vom 6. August 1831 (Wagner-Jahrbuch S. 476) handle ebenfalls von der IX. Symphonie. Jenem dritten Briefe Wagners zufolge muss in der That der von Glasenapp citierte Schottsche Brief ablehnend gelautet haben, und erst auf diesen dritten Brief Wagners hin, in dem keine Geldforderung mehr aufgestellt war, erfolgte die thatsächliche Übernahme des Auszuges. Es lohnt sich wohl, der Vollständigkeit halber diesen dritten Brief, der wohl noch wenig bekannt sein dürfte, hier anzufügen. Er lautet:

Leipzig, den 15. Juni 1832.

Ew. Wohlgeboren

übersende ich hiermit einen zweihändigen Klavierauszug der Beethovenschen Symphonie No. 9, den Sie voriges Jahr schon einmal bei sich hatten und mir wegen Ueberfüllung an Manuskripten wieder zurückschickten. Ich biete selbigen Ihnen hiermit nochmals zu Ihrem beliebigen Gebrauch an, indem ich Ihnen denselben für jede Zeit und Benutzung übergebe.

Ich verlange dafür kein Honorar, wollten Sie mir aber ein Gegengeschenk an Musikalien machen, so würden Sie mich Ihnen dankbarst verpflichten. Dürfte ich Sie demnach wohl ersuchen, mich durch Herrn Wilhelm Haertel: Beethovens

1. Missa solennis (D-dur), Partitur und Klavierauszug,
2. Beethovens Symphonie No. 9, Partitur,
3. idem, 2 Quartetten, Partitur und
4. die von Hummel arrangierten Symphonieen Beethovens,

beziehen zu lassen? Je eher, desto angenehmer würden Sie durch die Erfüllung dieser Bitte erfreuen

Ew. Wohlgeboren unterthänigsten Diener

Richard Wagner

Somit dürfte nun diese biographisch höchst wichtige Episode im Leben des Meisters genügend aufgeklärt sein. Dr. Edgar Istel.

KRITIK

OPER

AACHEN: Dem schüchternen Ruf des Publikums nach Novitäten kam die Direktion bisher nur mit Koczalskis „Rymond" entgegen, der im Text langweilig, in der Musik nicht reifer und selbständiger ist, als man bei dem Alter des Komponisten erwarten kann. Neu einstudiert wurden die Meistersinger, die seit längerer Zeit nicht gegeben waren. Die verhältnismässig grosse Zahl der Gastspiele wurde teilweise durch die nicht ausreichende Besetzung des Baritonfaches veranlasst. Es ist ein Glück, dass wir den stimmgewaltigen Boiz haben, der als Manrico und Walther sich einen bedeutenden Erfolg ersang. Ob wir in diesem Winter den ganzen Nibelungenring zu hören bekommen? Joseph Liese.

AMSTERDAM: Eine schwere Krisis hat die Niederländische Oper (Direktor C. van der Linden) überstanden und einen gegen sie beabsichtigten Staatsstreich glücklich vereitelt. Die Abteilung Amsterdam des zur Unterstützung der Niederländischen Oper gegründeten Niederländischen Opern-Vereins, sich mit der Flagge dieses Vereins deckend, machte den unverfrorenen Versuch, die Oper an sich zu reissen, indem sie Differenzen zwischen der Operndirektion und ihren Solisten benutzte, diese unter Vorspiegelung goldener Berge und eines neuen glänzenden Opern-Unternehmens zum Streik zu bewegen. Mit drei treugebliebenen Solisten, Chor und Orchester lavierte die Niederländische Oper nach Kräften, der Streit wogte hin und her, und als während desselben die Solisten selbst vor Bestechungsversuchen fremder Gäste der Niederländischen Oper nicht zurückschreckten, ergriffen Presse und Publikum Partei für letztere die Konkurrenz-Oper, das „Lyrische Tooneel" kam ebenfalls zu Hilfe und reichte der Niederländischen Oper die Hand zum Schutz- und Trutzbündnis gegen die vereinigten 23 Solisten, deren Operngründungspläne missglückten. Beide Gesellschaften helfen einander mit ihren Kräften aus und ihr Zusammenwirken ermöglicht gute Vorstellungen. Von der nächsten Saison ab werden beide Opern aller Wahrscheinlichkeit nach zu einem grossen Unternehmen verschmolzen werden, für das bereits ein kapitalkräftiges Konsortium gefunden ist. Ein interessantes Gastspiel fand während der Sturm- und Drangperiode an der Niederländischen Oper statt. Herr Clarence Whitehill gastierte als Mephisto in Gounods Faust und errang einen aussergewöhnlich glänzenden Erfolg durch seine berückenden Stimmmittel und die vornehme geistvolle Gestaltung des Höllenfürsten. Herr Whitehill ist ein in Paris ausgebildeter Amerikaner, der sich am Elberfelder Stadttheater ein Repertoire in deutscher Sprache schafft und noch von sich reden machen wird. — Das Lyrische Tooneel brachte eine vorzügliche Aufführung von Smetanas verkaufter Braut unter Peter Raabes beseelender Leitung. Hans Augustin.

BRESLAU: Dass unser Opernpersonal trotz der unsinnigen Repertoire-Belastung mit musikalischen Vorstellungen, deren wir neuerdings 11—12 in einer Woche geniessen, immer noch Zeit findet, hier und und da ein anspruchvolles Werk gründlich zu studieren, ist wunderbar genug. Auch diesmal galt die von Kapellmeister Prüwer geleitete Arbeit für die zweite Novität des Winters der Schöpfung eines Italieners, die freilich noch weit deutscheren Wesens ist, als der halb deutsche Name des Komponisten. Es handelt sich um die Märchenoper „Aschenbrödel" von Ermanno Wolf-Ferrari. Die dem Klavierauszug beigelegte Kritikensammlung aus Blättern Bremens, wo „Aschen-

brödel" unlängst zuerst erschien, hat Erwartungen rege gemacht, die dann die Aufführung nicht erfüllte. Dort pries man Wolf-Ferrari als genialen Pfadfinder und sehr vermöglichen Melodiker, hier hörten wir ein überaus gescheites, mit ungeheuerer Technik und bizarrsten Satz-Raffinements gemachtes Werk, dem die vom Stoff gebieterisch geforderte Einfachheit, Naivetät und Märchenlaune völlig abgehen, eine von allen Schöpfungen Wagners gedanklich und motivisch stark beeinflusste Partitur, die in orchestralen und choralen Kühnheiten mit Richard Strauss rivalisiert. Trotz der Anwesenheit des Komponisten, einer von Prüwer musikalisch gut besorgten (die Chöre genügten freilich nicht annähernd den an sie gestellten, immensen Anforderungen) und vom Regisseur Kirchner nobel ausgestatteten Vorstellung kam „Aschenbrödel" über einen Achtungserfolg nicht hinaus, an dem der das liebe Märchen nicht immer geschickt unformende Text so gut wie keinen Antheil hatte. Die Träger der mit widerhaarigen Deklamations- und Gesangsphrasen gespickten grösseren Rollen waren die Damen Pewny, Röhl, Behnne, Mara, Rose, die Herren Würthele und Berger. Dr. Erich Freund.

BUENOS-AIRES: Zum erstenmale seit überhaupt Wagner seinen Einzug am La Plata-Strande gehalten, haben wir während der Spielzeit im italienischen Opernhaus ohne Wagner vorlieb nehmen müssen, obschon die Wiederaufnahme der Meistersinger geplant und den Abonnenten versprochen war. Es fehlte hierdurch dem Repertoire der eigentliche Kulminationspunkt und nicht mit Unrecht traf den Impresario der Unwille seiner Abonnenten, wenngleich erst an zweiter Stelle demselben der fatale Ausfall in die Schuhe zu schieben ist. Maëstro Mugnone, dem amerikanische Theaterverhältnisse noch nicht genügend bekannt sein dürften, ist viel zu gewissenhafter Musiker, als dass er nicht sogar ältere, längst bekannte Werke durch eine entsprechende Anzahl von Proben vorbereitete; eine vom „geschäftlichen" Standpunkte aus ganz unerhörte Anmassung; denn wenn man innerhalb dreier Monate sechzehn verschiedene Opern zu geben hat, wovon zwei vollständig neue (Leoncavallos Zazá und Franchettis Germania), und zudem andere (Don Juan, Werther und Meistersinger) neu einstudiert werden müssen, dann darf sich der Kapellmeister nicht mit dergleichen Kleinigkeiten aufhalten. So kam es denn auch, dass dies Wagnersche Werk nicht mehr bühnenreif wurde, dagegen wurden, um eben Zeit für Wichtigeres zu erübrigen, die unglücklichen Abonnenten während der ersten sechs Wochen mit Verdis Ernani, Rigoletto, Trovatore, Traviata und Aida abgefunden. Von dem bedeutenden Erfolg, den Franchettis Germania errungen, habe ich seinerzeit berichtet. Er hat sich bis zum Schluss der Saison aufrecht erhalten. Was nun Zazá anbetrifft, so zeigte sich auch das hiesige Publikum diesem neuesten Produkte Leoncavallos gegenüber entschieden ablehnend und blieb es bei nur zweimaliger Vorstellung. Erfreulicherweise hatten wir eine wohlbefriedigende Wiedergabe des Mozartschen Meisterwerkes, wenigstens was das Ensemble und die Ausstattung anbetrifft. Don Juan (Ancona), Octavio (Anselmi), Leporello (Ercolani), Zerlina (Darclée) haben sich um die hohe Kunst verdient gemacht, und das Orchester befleissigte sich, dem Mozartschen Stile gerecht zu werden. F. G. Hartmann.

CHEMNITZ: Neben lobenswert exekutierten Reprisen von den „Meistersingern", „Lohengrin" und dem „Fliegenden Holländer" erschienen Goldmarks „Heimchen am Herd" und im übrigen bereits stehende Repertoirenummern von „Fidelio" bis zum „Trompeter" auf der Bildfläche. Zu Novitäten scheint es augenblicklich durch die Vorbereitung zum „Siegfried" nicht zu kommen. Oskar Hoffmann.

DESSAU: Mozarts „Hochzeit des Figaro" und „Die Zauberflöte" haben in voriger Saison eine glanzvolle Neubelebung erfahren. Jetzt ist auch „Cosi fan tutte" in der Münchener Fassung von 1897 mit vollständig neuer und prächtiger Inscene gegeben worden. Der Erfolg war trotz des schon genügend gekennzeichneten abgeschmackten

Textbuches gross. — Am 29. November öffneten sich die Räume des Hoftheaters zu einer Gedächtnissfeier für August Klughardt, bei der natürlich auch der Herzogliche Hof vertreten war. Das wesentliche des Programms waren Bruchstücke aus der „Zerstörung Jerusalems“ und Klughardts populärste Symphonie in D-dur. — Ein stimmbegabter junger Baritonist Joseph Schwarz aus Linz, gastierte erfolgreich als Holländer und gehört vom nächsten Jahre ab der Hofbühne an. Rudolf Liebisch.

DRESDEN: Das Gastspiel Francesco d'Andrades, der zum Besten der Witwen und Waisen der Königl. Hoftheater seinen hier noch nicht bekannten „Don Juan“ sang, war das einzige Opernereignis der letzten zwei Wochen. Der Künstler wusste durch seine packende Darstellung und seine gesangliche Virtuosität, die allerdings nicht immer den rechten stimmlichen Rückhalt mehr hat, das Publikum zu enthusiasmieren und musste die Champagnerarie und das Ständchen wiederholen; wer aber gerecht war, musste zugestehen, dass der Don Juan des berühmten Gastes den unseres Perron durchaus nicht in den Schatten stellte — und eine solche Erkenntnis ist für unser Opernpublikum, das allem Fremden gegenüber so leicht alle Zurückhaltung vergisst, sehr heilsam. Unser jüngster Tenor v. Bary bewährte sich als Florestan abermals vortrefflich und bestärkte die grossen Hoffnungen, die man auf seine Entwickelung setzt. Im Residenztheater hatte die „neue“ Operette „Gräfin Pepi“ von Johann Strauss unter Rudolf Dellingers temperamentvoller Leitung einen sehr grossen Erfolg.

F. A. Geissler.

ELBERFELD: Gegenwärtig beherrschen „Hoffmanns Erzählungen“ den Spielplan. Maria Bossenberger als reizende „Puppe“ Ophelia, Hans Spies als diabolischer Doktor Mirakel und die prächtige Scenerie „Venedig“ sicherten dem graziösen Werk auch hier den Erfolg. Als „Siegmund“ und „Siegfried“ enthusiasmierte Aloys Burgstaller das Publikum. Georg Förster stellte dazu einen ausgezeichneten Mime auf die Bühne. Bei Bruno Heydrich war der vorhandene Stimmrest für einen „Tristan“ nicht mehr ausreichend, dagegen Della Rogers in Gestalt und Darstellung eine ideale „Isolde“, auch der Kurwenal Whitehills und der Marke Oberstoetters waren erstklassige Leistungen. Ferd. Schemensky.

FRANKFURT A. M.: Zu Bellini, Otto Nicolai, Verdi, Gounod, Berlioz, A. Thomas, Hermann Götz und noch manchen anderen, die bereits in Shakespeares Werken Musterung nach Opernstoffen abhielten, ist jetzt auch der Verfasser des „Polnischen Juden“ getreten, Karl Weis, der sich das Lustspiel „Was ihr wollt“ auserkor und es unter dem Titel „Die Zwillinge“ zuerst am 17. November als Oper auf die Bühne brachte. Er war bei diesem hier erfolgten ersten Erscheinen anwesend und konnte nach dem zweiten und dritten (letzten) Aktschluss wiederholt in Person für die warme Aufnahme Dank sagen. Leichter und eleganter als in der früheren Schöpfung, wo sich die Musik vielfach zu einer ihrem Machtbereiche so fernen veristischen Alltags-Prosa herablassen muss, zeigt uns Weis mit dem neuen, ganz erträglich versifizierten Libretto, dass er ein feiner, kluger und geschmackvoller Kopf ist, der dem Singsang und Klingklang der Strasse allenthalben vorsichtig aus dem Wege gehen kann, auch da, wo dieses verhängnisvolle musikalische Genre die stärkste Ansteckungsgefahr in sich trägt: auf dem Gebiete des Humors. Weis hat davon einen vornehmeren Begriff, das zeigt sich, wenn man seinen Junker Bleichenwang, seinen Narren, vor allem seinen Malvolio gehört hat. Auch der durch gewisse Situationen gegebenen Gefahr, eine blosse Beckmesser-Kopie zu liefern, weicht er aus und leitet vielmehr seinen musikalischen Humor recht natürlich aus der ihm in die Wiege gelegten Gabe ab, böhmische Tanzmusik vornehmeren Stiles zu schreiben. Dieses nationale Element ohne jegliche Aufdringlichkeit walten zu lassen, versteht er sogar ausgezeichnet, und ohne kokettierende Absichtlichkeit

weiss er auch in geeigneten Momenten diese homophone Nationalkunst zur polyphonen zu erweitern, ja selbst nach den Geboten des strengsten Satzes zu verfahren, wie in dem fugierten Teile des Vorspiels. Seiner Neigung, im Vokalen sangbar, im Instrumentalen diskret zu bleiben, steht im Bunde mit der Kunst, auch die dramatischen Züge herauszuheben und zu effektvollen Steigerungen gelangen zu lassen, wofür wiederum der zweite Aktschluss zeugt, wo sich nach einem schönen Liebesduett zwischen Olivia und Sebastian ein brillantes Finale mit Chor entwickelt. Gute, gewählte Instrumentation — doch das ist fast überflüssig zu bemerken, denn wer kommt heute noch überhaupt zu Gehör, der sich nicht hierüber gehörig ausweisen kann! Nach allem Bisherigen müsste es Wunder nehmen, dass es das Werk bis Neujahr erst auf eine Wiederholung gebracht hat. Das grosse „Aber“, das hier mitspricht, möchte ich hauptsächlich der Wahl des Stoffes zuschreiben. Das Shakespearesche Verwechslungs- und Intriguenspiel ist bei seiner feinen und komplizierten Faserung wohl lange kein so günstiger Opernvorwurf als etwa die „Lustigen Weiber“. Und so geschickt der Librettist der „Zwillinge“ bei der nötigen Vereinfachung der Handlung, Zusammenziehung zur Vermeidung öfterer Scenenwechsel u. dergl. zu Werke gegangen sein mag, so hat er es doch nicht erreichen können, dass auch derjenige Hörer, dem das dramatische Originalwerk unbekannt sein sollte, leicht folgen kann. Bei den notwendigsten Expositionsmomenten mag es noch angehen, aber wo sich der Knoten schürzt und das Lustspiel seine liebenswürdigste Anziehung entfalten soll, spült die musikalische Redaktion nur zu oft das Wichtige beiseite und huscht über die feineren Modellierungen der Handlung, auf die es hier vielfach sehr ankommt, hinweg. Kommt es nicht etwa auf Malvolios gekreuzte Kniegürtel an, die dem Zuschauer sofort künden, wieviel es bei dem alten Gecken geschlagen, und dass die lustige Intrigue gewirkt hat? In der Oper trägt er sie, bevor er den Brief findet, der dieses Erkennungszeichen gar nicht erwähnt. An Stelle dieses originellen Charakterisierungszuges tritt ein abgenutztes Opernrequisit: ein Ständchen zur Laute, das freilich musikalisch ausgiebiger ist, als Kniegürtel. Herr Steffens machte das vorzüglich; ihm gesellten sich die vielverwendbare Frau Kernic und Herr Hensel als die beiden Zwillinge, ferner Frl. Schiroky und Herr Schramm als Hauptstützen der Aufführung. Das Ganze wurde von Herrn Wolfram gut dirigiert und war vom Oberregisseur Chr. Krähmer trefflich insceniert. Hans Pfeilschmidt.

HAMBURG: Als einzige Neueinstudierung brachte uns die Oper im Dezember den Nesslerschen „Rattenfänger von Hameln“. Am Trompeter, seinem berühmten jüngeren Bruder, gemessen, steht der liederreiche Hunold Singuf immerhin noch recht gross da. Allerdings ist das aber auch ein Minimal-Massstab, mit dem eben nur künstlerische Zwergerscheinungen auf ihre Dimensionen geprüft werden dürfen. Die Aufführung litt unter der verkehrten Besetzung der weiblichen Hauptrollen und unter einer Indisposition des Trägers der Titelrolle. — Zu einem kurzen Gastspiel traf am Weihnachtstage Signorina Franceschina Prevosti hier ein: „was Neues hat sie nicht gelernt, singt alte liebe Lieder.“ Ihre Violetta in Verdis Karbol-Oper „La Traviata“ zeigte die grosse Wahrheits-Sängerin wieder auf der imposanten Höhe; weniger sprach auch diesmal wieder ihre Carmen an, zu deren Verkörperung es der Italienerin an gewissen Voraussetzungen fehlt: und auf die Illusion, die Täuschung durchs Auge, verzichtet nun einmal die Bühne nicht gern. Heinrich Chevalley.

KÖLN: Im neuen Stadttheater hatten zwei für hier als Novität gebrachte Werke in letzter Zeit grossen Erfolg: ein umfangreiches altes Werk und ein kleines neues, „Hoffmanns Erzählungen“ von Offenbach und „Das war ich“ von Leo Blech. Offenbachs phantastische Oper führte uns wieder mal so recht vor Augen, wie auffallend die unverhältnismässig geringe Zahl von Aufführungen ist, die ihr während der 22 Jahre seit

ihrem Erscheinen beim Tode des Komponisten zu teil geworden sind. Warum greifen nicht in unserer Zeit der Novitätenarmut alle Bühnen, wenigstens diejenigen, welche solchem Werke halbwegs gerecht werden können, nach der schönen, interessanten und ich darf wohl sagen, ihrer Wirkung sichern Oper? Unter Kapellmeister Gustav Meyers feinsinniger und temperamentvoller Leitung war die hiesige Aufführung eine in den meisten Teilen vortreffliche. Leo Blechs prächtige Dorfidylle „Das war ich" kann in eben dieser der Reaktion bedürftigen Zeit günstigen Eindruck kaum verfehlen und das humoristisch-frische Element des anscheinend anspruchslosen, dabei musikalisch keineswegs einfachen Einakters kam unter Professor Kleffels meisterlicher Leitung zur erschöpfenden allerfreuenden Geltung. Paul Hiller.

KOPENHAGEN: Nachdem die Königl. Oper sich im Anfang der Saison keineswegs überanstrengt hatte (von nennenswerter Bedeutung war nur die Wiederholung des Rossinischen Barbiers), kam es endlich am Schluss des November zur ersten Neuheit: Saul und David von Carl Nielsen, einem auf Fünen geborenen noch jugendlichen Violinisten der Königl. Kapelle. Bekannt als Komponist mehrerer Werke für den Konzertsaal debutiert Herr Nielsen mit Saul und David als Opernkomponist. Der Erfolg der Uraufführung war recht günstig, und der sein Werk selbst leitende Komponist wurde hervorgerufen. Das neue Werk bekundet, wie die vorher aufgeführten Kammermusikwerke und Symphonieen, den begabten, energischen, selbständigen und vornehm arbeitenden Komponisten. Die scenische Wirkung beeinträchtigt teils der Stoff (der sich wohl besser für ein Oratorium geeignet hätte und überdies dem Zuschauer zu bekannt ist), teils die wenig dramatische Behandlungsweise, einmal seitens des Textverfassers, des Theaterdirektors Christiansen, dann aber auch von seiten des Komponisten. Obschon die Musik voll Leben und Kraft ist, fehlt es ihr doch an der ausschlaggebenden dramatischen Sprache, Charakterzeichnung und dramatischen Stimmung. Nur die Charakteristik ist breiter und bisweilen sehr packend ausgeführt — gegen sie tritt leider die Davids zu sehr in den Hintergrund. Der Komponist steht in der ganzen Anlage auf modernem Boden, im musikalischen Ausdruck hat er sich so ziemlich von Wagnerschem Einfluss frei gehalten. Die Stärke des Werkes liegt im ganzen in dem vortrefflich gearbeiteten Orchester — nur arbeitet der Komponist durchgängig mit etwas zu kurzen dramatisch nicht genügend ausgeprägten Motiven — und in der grosszügigen, wirkungsvollen Chorlyrik, die dem Werk einen Oratorien-Charakter verleiht. Ist nun auch dieser erste dramatische Versuch des talentvollen Musikers nicht ganz gelungen, so hat er doch ein tieferes Interesse als gewöhnlich auf unsere Opernbühne gelenkt, und man darf dem nächsten dramatischen Werk von C. Nielsen mit Sympathie entgegensehen, ihm dann eine bessere Textvorlage und einen breiteren, freieren Schwung wünschend. Dr. William Behrend.

LEIPZIG: Nach einem Don Juan-Gastspiel des von einer Indisposition befallenen Kammersängers Bertram, der denn auch sein drittes Auftreten um einen Monat hinausgeschoben hat, gab es in bunter Folge „Waffenschmied", „Freischütz", „Die beiden Schützen", — an den Weihnachtstagen aber „Lohengrin", „Meistersinger" und „Carmen", und eine Neu-Einstudierung ist nur auf dem Gebiet der Operette zu verzeichnen, als welche im Alten Theater Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt" in guter Aufführung viele Heiterkeit hervorgerufen hat. Gleich nach den Festtagen setzte das mehrmalige Gastspiel einer jungen Koloratursängerin vom Grossh. Hoftheater in Darmstadt, Fräulein Dennery, ein, und Aufführungen der „Martha" und der „Hugenotten" boten der anmutigen Künstlerin Gelegenheit, sich als ein beachtenswertes Talent zu erweisen. Fräulein Dennerys Stimme klingt zwar noch etwas spärlich und zaghaft; doch wirkt das Stimmtimbre sympathisch, die Intonation ist zuverlässig, die Kehlfertigkeit ist schon ziemlich

entwickelt und dürfte bei ernstlichem Weiterstudieren leicht zu voller Beherrschung gefördert werden, und Auftreten und Spiel verraten Bühnenbegabung und ein für das Fach der Koloraturpartieen zureichendes Mass von Temperament.

Arthur Smolian.

LEMBERG: Unsere Oper hält noch ihren — Sommerschlaf. Die längst verheissene „Walküre" scheint wieder verstossen zu sein, dagegen bemüht sich der „Italianissimus" Spetrino um die Einführung der Puccinischen „Tosca". — Inzwischen feiert die Operette ihre Bacchanalien: „Die verkehrte Welt", Kapellers burleskes Schaustück, besudelte die heilige Musenstätte. Der „leichte" Stil hat so feste Wurzeln geschlagen, dass Severin Börson es nicht scheute, seine ernste, würdevolle und melodieenreiche Tondichtung einem sinnlosen Operettentexte zu vermählen. So entstand die dreiaktige „Tanzstunde". Die Ehe sollte meines Erachtens baldigst gelöst werden, denn dem Musikteil gebührt wahrlich ein ruhmvollerer Platz in der „opera buffo."

Dr. N. Hermelin.

MAGDEBURG: Unsere Bühne ist in diesem Monat arm an Erfolgen gewesen. „Hofmanns Erzählungen" von Offenbach wurden aufgeführt und eine Operette von Messager „Die Brautlotterie". Also ein Hinabsteigen zur Operettenbühne. Es gastierten Christoph Hansen als Lyonel und Fra Diavolo, Eriks Wedekind als Frau Fluth, die Fleischer-Edel als Elisabeth, Elsa Ollner als Margarethe von Valois und Philine, Marie Deppe als Carmen. Frl. Ollner sang auf Engagement und erwies sich als eine sehr talentierte Sängerin.

Max Hasse.

NEW-YORK: Die Saison im Metropolitan Operahouse unter Grau ist in vollem Gange. Innerhalb der ersten 4 Wochen wurden 12 verschiedene Opern herausgebracht! Eine grosse Anzahl berühmter Sänger ist bereits aufgetreten. Alvarez war ein feuriger „Othello" und stimmgewaltiger „Prophet". Leider detoniert er oft unleidlich. Frau Schumann-Heink feierte einen Triumph als „Fides". Mme. Eames war eine recht kühle „Desdemona", überraschte aber als „Tosca" durch die wenigstens angedeutete Leidenschaftlichkeit. Die Erinnerung an eine Ternina konnte sie nicht verwischen. In „Aida" glänzte Scotti als „Amonasro". Er ist einer unserer ersten Künstler. Sein „Scarpia" in „Tosca" ist eine Meisterleistung. Hierin war der Tenor de Marchi gleichfalls ausgezeichnet. Dani trat in „Rigoletto" auf. Er hat eine hübsche Stimme, ist aber sonst der „echte Typus des lyrischen Tenors". Frau Sembrich brillierte in „Barbier", „Traviata", „Rigoletto", „Figaro" und bemühte sich vergeblich, mit der „Mimi" in „La Bohème" einen Eindruck zu erzielen. Für solche dramatische Musik fehlt ihrer Stimme Fülle und Kraft. Mitunter war Frau Sembrich fast unhörbar. Dagegen war Fritzi Scheff ganz ausgezeichnet als „Musette". Die reizende Oper Puccinis, an deren Erfolg das Textbuch nicht den kleinsten Anteil hat, deren musikalische Schönheiten anfänglich sehr dürftig sind, sich jedoch von Akt zu Akt steigern, findet hier eine ganz treffliche Wiedergabe. Die vier Vertreter der „Bohème" werden durch de Marchi, Campanari, Gilibert und Journet meisterlich interpretiert. Seine eminente Kunst bewies Campanari ausserdem wieder als „Figaro" in Rossinis und Mozarts Opern. Diese Opern gehören zu den vollendetsten Aufführungen unseres Repertoires. Von deutschen Opern wurden bisher nur „Lohengrin" und „Tannhäuser" gegeben und zwar unter Direktion des neuen Kapellmeisters Alfred Hertz, der sich darin als hervorragender Dirigent einführte. Der „Tristan" steht nahe bevor. — Georg Anthes hat hier bereits viel Sympathie als „Lohengrin" und „Tannhäuser" gefunden, während Gerhäuser als „Tannhäuser" nicht gefiel. Anthes wird den „Tristan" zur „Isolde" der Frau Nordica singen. Als „Brangäne" wird Frau Kirkby-Lunn debutieren. Arthur Laser.

PARIS: Es ist wohl eine Folge der gegenwärtig so sehr gebesserten politischen und wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Frankreich und Italien, dass die Grosse Oper sich nach zehnjähriger Abstinenz endlich entschloss, das Pariser Publikum mit Leoncavallos grossem Wurf „I Pagliacci" bekannt zu machen. Über das Werk braucht dem deutschen Leser glücklicherweise nichts gesagt zu werden. Der Erfolg war gross und ist leider nicht ausschliesslich der unvergleichlichen Besetzung mit Künstlern wie Jean de Reszké, Delmas und Frau Ackté zuzuschreiben. — Die komische Oper brachte mit starker Verspätung die lang erwartete Oper „Die Karmeliterin", Dichtung von Catulle Mendés, Musik von Reynaldo Hahn. Dieser kaum 28jährige Schüler von Massenet hat sich bereits durch zahlreiche Lieder, Klavierstücke und ein in der komischen Oper vor einigen Jahren nicht ohne Erfolg aufgeführtes Werk „Die Trauminsel" (L'Ile du Rêve) einen hübschen Namen gemacht, dem seine neue Arbeit nicht zur Unehre gereicht. Die Dichtung behandelt das zur Genüge bekannte, fast in allen Einzelheiten geschichtlich feststehende Liebesverhältnis zwischen Louis XIV. und dem von ihm zur Herzogin von La Vallière erhobenen Hoffräulein. Der Dichter hat sich aus Gründen, die unseres Erachtens nicht zutreffen, bestimmt gefunden, die historische Grundlage seines Opernbuches ganz allgemein zu halten; es ist nur von dem König und der Königin, von Louise (die künftige Herzogin), dem Bischof (der grosse Kanzelredner Bossuet) die Rede, ohne dass die allbekannten Personen genannt werden. Dieselbe Unbestimmtheit besteht auch hinsichtlich des Aufbaues der Handlung, die an schönen und stimmungsvollen Einzelheiten überreich ist, es aber vor dem letzten Aufzug kaum einmal zu einer kräftigen dramatischen Wirkung bringt. Diese wird erst im Schlussbild, der Einkleidung der Herzogin als Nonne Unserer lieben Frau vom Berge Karmel durch Bossuet erreicht. Die Schluss-Scene besonders ist ergreifend. Die Königin, die unerkannt der Ceremonie beiwohnt, versöhnt sich mit der jungen Nonne, und als nach deren Abgang der Bischof die Königin befragt, ob sie die Himmelsbraut beklage, antwortet die Königin mit dem Aufschrei: „ich beneide sie!" Die ungeheure Wirkung, die der letzte Aufzug bei der Hauptprobe und der ersten Aufführung ausgeübt, ist jetzt leider stark abgeschwächt. Aus Rücksicht auf die Wünsche seines Publikums, der höheren Bourgoisie, die mit religiöser Gesinnung kokettiert, musste Direktor Carré die ganze Scene der Einkleidung, die von dem Bischof in pontificalibus und streng nach dem Ritual von 1560 vorgenommen wurde, weglassen. Gerade diese menschlich ergreifende Scene aber hatte zu den vorangegangenen Bildern aus dem Leben der Heldin einen höchst wirksamen Gegensatz gebildet. — In seiner Partitur hat der junge Komponist grosse Fortschritte bekundet, die ihm eine schöne Laufbahn auf dem Gebiet der dramatischen Musik in Aussicht stellen. Alles, was erlernbar ist, besitzt er bereits in hohem Masse und dazu eine schöne Empfindung, die Gabe feiner, geschmackvoller Ausgestaltung, sowie ein vielleicht zu weit getriebenes Raffinement der Instrumentierung. So fehlt es denn seiner umfangreichen Partitur nicht an zahlreichen, reizenden Einzelheiten, wenngleich in den beiden ersten Bildern die Nachahmung der Musik des 17. Jahrhunderts, namentlich Lullis, eine zu grosse Ausdehnung nimmt. Was der Partitur in den vier ersten Bildern abgeht, ist eine zusammenfassende, durchschlagende Wirkung, die bloss das schönbewegte Liebesduo erzielt. Dass diese Wirkung dem jungen Künstler nicht unerreichbar ist, beweist auch das bereits besprochene Schlussbild mit einer glücklichen Steigerung der musikalischen Ausdrucksmittel. Mit dem Erfolg des echt künstlerisch und mit ungewöhnlichem Aufwande ausgestatteten, fast in allen Rollen trefflich besetzten Werkes, können Dichter und Musiker sich wohl zufrieden geben.

Dr. O. Berggruen.

POSEN: Unsere Oper fristet unter der speziellen Leitung des Kapellmeisters Schweppe ein nicht gerade durch bunten Wechsel auffälliges Dasein. An Wiederholungen des Repertoires der ersten Wochen der Saison schlossen sich „Barbier", „Figaro", „Waffenschmied", „Fliegender Holländer", „Lohengrin" und zuletzt, als seltene Spende, „Hänsel und Gretel" sowie Aubers „Stumme". Der Erfolg ist den Vorstellungen dann sicher wenn die Herren Willy Kraus (Tenor) und Kuhlemann (Bariton) ausgiebige Verwendung finden. Von den Damen kann sich keine einer wirksamen Beliebtheit rühmen.

Dr. Theile.

ROSTOCK: Obenan im Spielplan eine im ganzen recht tüchtige Tannhäuseraufführung (Tannhäuser-Wilke, Elisabeth-Frl. Burchard) unter Tollers Spiel- und Schwabs Orchesterleitung. Im Fidelio führte Toller, in dieser Spielzeit zum erstenmal, eine glückliche scenische Neuerung ein: der erste Aufzug wird durchgespielt, hat aber zwei Verwandlungen, Roccos Zimmer und erst vom Auftritt der Soldaten ab Gefängnishof. Diese Einrichtung bewährte sich im Sinne der dramatischen Wahrscheinlichkeit sehr gut. Alban Foersters Lorle, eine wenig charakteristische Oper im volkstümlichen Liederstil, deren Textbuch das Stück der Birch-Pfeiffer an Rührsamkeit noch überbietet, wurde bei der hiesigen Erstaufführung von Kritik und Publikum sehr freundlich aufgenommen.

Prof. Dr. Golther.

STRASSBURG: „Sancho" musikalisches Lustspiel von E. Jacques-Dalcroze (Uraufführung für Deutschland) „Der Münzenfranz", Volksoper von H. Kössler (Uraufführung). Ein interessanter Kontrast: Der Romane in den Bahnen der Meistersinger, des deutschen, musikdramatischen Stils wandelnd, der Germane wiederum in das Geleise der franko-italienischen Oper einlenkend! Dalcroze, der begabte Genfer Musiker, hat sich in Deutschland durch seine reizenden Kinderreigen und Chorlieder, sowie durch das geistreich-blendende, — in der „Musik" erst kürzlich näher gewürdigte — Violinkonzert, bereits vorteilhaft bekannt gemacht. Ob seine lyrische Oper den Ruhm ihres Komponisten in Deutschland mehren wird, wage ich nicht zu entscheiden, so sehr die Musik auch von deutschen Einflüssen sich beherrscht zeigt. Die Singstimmen reden zumeist den Konversationston, wie ihn nach Wagner vor allem Verdi im Falstaff, teilweise auch d'Albert (Abreise), Reznicek (Eulenspiegel) u. a. weiter ausgebildet haben, und zu dem eine reichbewegte leitmotivische Orchesterstruktur den Unterbau bildet. Nur dass den Dalcrozeschen Themen vielfach die Prägnanz und die charakteristische Formung fehlt, ohne die sie wie mastenlose Wracks auf dem Ocean des Orchesters einherirren; bei fast allen Wagnerepigonen wird übersehen, den Motiven durch bedeutungsvolle Harmonisierung die Tiefendimension zu verleihen, in der sie bei dem Meister erst so plastisch wirken. Die, wenn auch noch so geschickte kontrapunktische Verschlingung fadenförmiger Tongebilde ersetzt doch schliesslich nie den unmittelbar sinnlich packenden Reiz einer stets frisch sprudelnden Melodik, wie sie in heiterer Fülle etwa die Mozartschen Figuren umplätschert, vor allem, da die aus ihr entstehenden Sätze von einer Weitschweifigkeit des Ausdrucks werden, gegen die selbst der doch gewiss nicht knappe Wagner schier lakonisch erscheint. Diese bei aller Grazie doch etwas breite Geschwätzigkeit, die ihren gallischen Ursprung nicht verleugnet, in Verbindung mit einer gewissen nervösen Unruhe, einem unaufhörlichen, unmotivierten Rhythmenwechsel, wirkt auf die Dauer ermüdend — denn sie überzieht den mageren Stoff mit einer mehr als fünfstündigen Musik von nur allzu gleichmässigem Charakter. So erlahmte nach den ersten zwei Akten das Interesse mehr und mehr; Sancho neben Don Quixote als Hauptfigur hinzustellen, erwies sich als dramatisch verfehlt, und die Inselepisode aus Cervantes,

die mit einigen lyrischen Einschlägen den Inhalt des Ganzen bildet, als zu dürftig, um acht Bilder auszufüllen! Durch einige recht energische Striche kann die Bühnenexistenz des Stückes vielleicht gesichert werden; auf alle Fälle hat Dalcroze den Beweis geliefert, dass die musikalische Welt von ihm, wenn er in kräftiger Selbstzucht die allzu üppigen Ranken seiner Phantasie zu beschneiden lernt, noch wertvolles erwarten kann. — Als ein reifer und abgeklärter Künstler stellt sich Hans Kössler, der Budapester — doch in Bayern geborene — Meister, in seinem „Münzenfranz" dar, der Erstlingsoper eines 50jährigen, der aber die bisherige kammermusik-kompositorische Thätigkeit des Autors und das „nonum prematur in annum" sehr zu gute gekommen sind. Denn mag auch die Handlung — fast stets die schwächste Seite neuzeitlicher Opern! —, eine Berchtesgadener Bauerntragödie, manches unbefriedigende, namentlich einen durchaus unklaren Abschluss aufweisen, so erfreut doch die Musik durch ihre wahrhaft lauteren Qualitäten als „Volksoper". Unsere modernen Stürmer und Dränger werden zwar manches darin als „hausbacken" verschreien; wer aber im Absurden nicht gerade das Wesen der Kunst sieht, der wird seine helle Freude an der edlen und vornehmen musikalischen Diktion, an der wohlthuend knappen und klaren Formgebung des nur zweistündigen Dreiakters haben. Ich stelle das Stück sogar an Stilreinheit über Humperdincks Hänsel und Gretel, wo mir der nibelungenhafte Aufputz der Kinderliedchen und -Figuren niemals so recht gefallen will. Unter diskreter Benutzung einiger Volks- bezw. Choralmelodieen, etliche Leitmelodieen unaufdringlich einfügend, baut sich der Komponist eine fliessende und schöne Tonsprache auf, die er besonders in Chor- und Ensemblesätzen zu bemerkenswerter Ausdrucksfähigkeit steigert. Die Orchesterbehandlung ist, wenn auch nicht von der pikanten Leichtigkeit Dalcrozes, eine verständige und wohlklingende; ein paar kleine Plumpheiten will ich nicht ganz in Abrede stellen. Ich glaube, dass das dankbar-liebenswürdige Werk seinen Weg über die deutschen Bühnen machen wird. Die Aufführungen waren durch Kapellmeister Lohse gut vorbereitet und namentlich im orchestralen Teil von grosser Vollendung. Von den Solisten sei unser lyrischer Tenor, H. Schlitzer als „Münzenfranz" hervorgehoben.

Dr. G. Altmann.

WIEN: Wie sich Verdienst und Glück verketten, davon erfahren wir durch Frau Lehmann. Ihr Gastspiel an unserer Hofoper gestaltete sich für diese Künstlerin zu einem Triumph. Ihre Kunst bezeugt, dass die merkwürdige Dauerbarkeit ihrer fast ungeschwächten Mittel sich einer keineswegs zufälligen Widerstandskraft ihrer Stimmbänder verdankt. Frau Lehmann hat dem eben abgeschlossenen Cyklus der Aufführungen Wagnerscher Werke durch ihre Gestaltungen der Isolde und Brünnhilde das Gepräge echter Meisterschaft aufgedrückt. Sie hat das Problem des Wagnerstiles, der darin besteht, dass ebenso kunstgerecht gesungen, als ausdrucksvoll deklamiert werde, gründlich erfasst und durch ihr grosses Können gelöst. Sie entfesselt nicht nur im ersten Akt des Tristan alle tragischen Gewalten, sondern versteht es auch beispielsweise, die Linie der wundervollen As-dur-Melodie der Liebesscene als weitgespannten silbernen Bogen vor uns erscheinen zu lassen. Der von ihr meisterhaft beherrschte bel canto wird hier, wie an allen Stellen, in denen Wagner der Musik den Vorrang einräumt, als eines der Ausdrucksmittel des musikdramatischen Stiles durch sie zur Geltung gebracht. Ueberzeugt die Künstlerin so, wie wenig Wagner in Verlegenheit gerät, wenn es die Situation erheischt, rein musikalisch zu wirken, so lässt ihre Norma deutlich erkennen, dass Bellini den noch kaum verblassten Eindruck seines Meisterwerkes nicht lediglich der Fülle seiner Melodieen, sondern in erster Linie dem tragischen Gehalt der Dichtung verdankt, die seine Erfindung befruchtet hat.

Gustav Schoenaich.

KONZERT

AACHEN: Das zweite und dritte Abonnementskonzert bedeutete für unseren städtischen Musikdirektor Professor Schwickerath einen starken Erfolg. Von Liszts Faustsymphonie gelang besonders der Mittelsatz mit einer Innigkeit des Ausdrucks und Wärme des Tones, die in Aachen bisher nicht erreicht wurde. Die Bläser und Streicher des städtischen Orchesters haben greifbare Fortschritte gemacht. Berlioz' Tedeum sang der Chor mit massigem Klangvolumen und der hier üblichen Präzision. Auf Berlioz-Liszt folgte als interessante Parallele Mozart-Beethoven (Requiem und Neunte Symphonie). Die Neunte, im Rheinlande meist Musikfestspezialität, war ganz vortrefflich herausgearbeitet. Das Solistenquartett (Damen Grumbacher-de Yong und Stapelfeldt, Herren Fischer und Loritz), hatte gut geprobt und entledigte sich seiner bedeutenden Aufgaben besonders im Requiem ohne Schwankungen und mit durchweg gutem Eindruck. In der Musikalischen Gesellschaft legte Risler glänzende Proben seines Talentes ab. Zu meiner vorigen Notiz über die Volkssymphoniekonzerte ist nachzutragen, dass diese stiftungsgemäss für weitere Kreise bestimmt sind. Mit eigentlichen Volkskonzerten (Vokalmusik oder gemischtes Programm) konnte bisher noch kein Anfang gemacht werden, da ausreichende Mittel nicht zur Verfügung stehen. Joseph Liese.

AMSTERDAM: Alle musikalischen Veranstaltungen während des abgelaufenen Monats müssen zurücktreten vor dem grossen Ereignis der glänzenden Ur-Aufführung des vollständigen Parsifal in Konzertform durch die „Maatschappy tot bevordering der Toonkunst", Dirigent W. Mengelberg.*) Wie es geschehen konnte, dass in das Bayreuther Parsifal-Monopol die erste Bresche gelegt wurde, und zwar durch die vornehme Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, darüber ist viel hin und her gestritten. Es unterliegt jedoch keinem Zweifel, dass „Toonkunst" sich in der Angelegenheit korrekt benommen hat. Auf die Bestellung des ganzen Materials zur Aufführung des Parsifal wurde dasselbe von der Verlagsfirma, die der Meinung war, es handle sich nur um Aufführung von Bruchstücken, vollständig geliefert. Als dieselbe kurz vor der Aufführung ihren Irrtum bemerkte, waren durch „Toonkunst" bereits tausende von Gulden an Kosten verausgabt, so dass die Sache trotz persönlicher Bemühungen des Chefs der Verlagsfirma und Intervention von Frau Cosima Wagner nicht mehr rückgängig gemacht werden konnte. Letztere, durch deren Beeinflussung sich die Solisten Knüpfer und Schütz zurückzogen, musste sich daher mit der Aufführung des vollständigen Werkes abfinden, die in äusserst würdiger Weise von statten ging. Als Genugthung für Frau Wagner war durch Direktor Mengelberg doch eine Kürzung gemacht worden. Als Solisten wirkten mit Frl. Betty Frank (Kundry) die Herren Urlus (Parsifal), Messchaert (Amfortas), Wachter (Gurnemanz), Bucksath (Klingsor) und van Duynen (Titurel). Die kleineren Solopartieen, Ritter, Blumenmädchen u. s. w. waren durch erste einheimische Gesangskräfte besetzt, hierzu kam ein vortrefflicher Chor und das ausgezeichnete Konzertgebouw-Orchester. Die Wirkung auf das durch eine Reihe von Vorträgen wohlvorbereitete Publikum war eine gewaltige und Wagners Kunst ist nicht nur kein Abbruch gethan, sondern sie ist durch die grossartige Vorführung pietätvoll geehrt und manchem, dem es versagt ist, den Bayreuther Darstellungen beizuwohnen, sind die Schönheiten des wundervollen Werkes erschlossen worden. Hans Augustin.

BARMEN: Das zweite dieswinterliche Abonnementskonzert der hiesigen Konzertgesellschaft brachte unter der feinfühligen Leitung des Kgl. Musikdirektors Richard Stronck „Das Paradies und die Peri". Die Wiedergabe des Oratoriums, an der sich der trefflich geschulte Städtische Singverein, das Solistenquartett Rückbeil-Hiller,

*) Siehe die Protesterklärung auf S. 159. Die Schriftl.

Agnes Leydbecker, Heinrich Scheuten und Theodor Vrewen beteiligten, war eine geradezu glänzende. Im 59. und 60. Stadthallen-Abonnementskonzert des Allgemeinen Konzertverein-Volkschors gelangte unter der temperamentvollen Führung des Kgl. Musikdirektors Karl Hopfe Schillers „Lied von der Glocke" von Max Bruch in vollendeter Form zur Wiedergabe. An dem Erfolg der beiden Konzertabende nahmen Teil: der Barmer Volkschor, 60 Musiker und die Solisten Dorothea Dürck, Elisabeth Schenk, Eugen Kronenberg und Max Büttner, sowie als Vertreter des Orgelpartes Rektor Bernhard Wesel. Der Barmer Lehrer-Gesangverein gab unter der Leitung des Musikdirektors Karl Hirsch sein zweites dieswinterliches Wohlthätigkeitskonzert, bei dem fast ausschliesslich Weihnachts-Gesänge aus der Zeit von sechs Jahrhunderten zum Vortrag gelangten. Zweifellose Sicherheit, taktische Schärfe, gleichmässige Dynamik, deutliche Textaussprache und aparte Phrasierung zeichneten auch diesmal wieder alle seine Darbietungen aus. Das Konzert wurde acht Tage später vor Volksschülern wiederholt nach dem Grundsatze: Unserer Jugend darf nur das Beste und Schönste geboten werden. Heinrich Hanselmann.

BAYREUTH: Die Leser der „Musik" werden gern von einer künstlerischen Leistung Kenntnis nehmen, die in der Stadt Richard Wagners und unter der Mitwirkung bewährter Kräfte der Festspiele kürzlich den vielen auch von ausserhalb herbeigekommenen Hörern gewiss zu einem unvergesslichen Erlebnis geworden ist: von der Aufführung des herrlichen evangelisch-deutschen Werkes, Bachs Weihnachtsoratorium, in der Bayreuther Stadtkirche. Man könnte sagen: die bewährten Chorleistungen auf der Festspielbühne verrieten den meisterlichen Leiter der grossen geistlichen Chorwerke; aber mit eben solchem Recht darf behauptet werden: der Geist der Festspiele zeige sich auch in dem ausserordentlichen Charakter der Kirchenkonzerte unter Prof. Julius Knieses Leitung. Wie die Oper mitunter Schuld trägt an gewissen theatralischen Manieren, die von Sängern in das Oratorium übertragen werden, so hat ihr Gegensatz, das musikalische Drama, das Verdienst, seine Künstler zur innerlichen Beseelung, zum grossen Zuge und Rhythmus wahrhaftigen Lebens zu erziehen, welcher dann auch die Werke des grossen Bach in tief ergreifender Weise mit jenem Geiste erfüllt, der von Luther bis Wagner stets als der Deutsche zu Deutschen gesprochen hat. Diese Sprache vernahmen wir wiederum in ausgezeichneter Deutlichkeit am dritten Adventssonntag, und es teilten sich in den edlen Ruhm ihrer künstlerischen Mitteilung gleich vorzüglich Frau Luise Geller-Wolter und das Ehepaar Marie und Paul Knüpfer aus Berlin, der treffliche „Evangelist" Oscar Noë aus Leipzig als Solisten, mit dem musterhaft ausgebildeten Chor des Bayreuther Musikvereins und dem Nürnberger Philharmonischen Orchester, das die originale Instrumentation mit den originalen Instrumenten wirkungsvoll wiedergab. Herrn Dr. H. Schmidt bliebe nur eins zu wünschen: eine bessere Orgel. Hans von Wolzogen.

BERLIN: Die Singakademie bescherte ihrer treuen Gemeinde zur Weihnacht Bachs in zaubervoller Frische erstrahlendes und durch entzückendste Naivität beglückendes Weihnachts-Oratorium. Die Aufführung unter Professor Georg Schumann war in ihrer Gesamtheit als eine würdige zu bezeichnen. Das Ensemble zwischen den Solostimmen und dem Philharmonischen Orchester hätte streckenweise ja fester gefügt sein können. Auch wäre hier und da ein edlerer Chorklang wünschenswert gewesen. Das Solistenquartett: die Damen Frl. Anna Münch, Frau de Haan-Manifarges, die Herren Emil Pinks und Freytag-Besser war nicht ganz glücklich zusammengestellt. Der grösste Teil des Interesses für die solistischen Darbietungen konzentrierte sich eigentlich nur auf Frau de Haan-Manifarges. — In die diesmalige Berichtszeit fallen der VI. und VII. Symphonie-Abend der Königl. Kapelle unter Felix

Weingartner. Das erste Konzert brachte nur Beethovensche Werke: die in manchen Partieen doch schon etwas blass anmutende König Stephan-Ouvertüre, das leider so selten gespielte eigen-reizvolle sog. Triple-Konzert für Pianoforte, Violine und Violoncell (die Herren G. Schumann, C. Halir, H. Dechert) mit Orchesterbegleitung, die olympisch-heitere „Achte" und die unvergänglich-grosse dritte Leonoren-Ouvertüre. Auch den Epilog der siebenten Soirée bildete ein Werk des Tonheros: die harte, grosse „Fünfte" in c-moll, dieser Titanenwurf. Die Ausführung aller dieser Werke war über jedes Lob erhaben. Das letzte Konzert brachte dann noch ausser dem Lohengrin-Vorspiel eine Neuheit: Tragische Symphonie d-moll von E. M. v. Reznicek. Ich vermute, dass der für das Musik-Drama reichbegabte Tonsetzer mit dieser Symphonie einen Schritt auf ein von ihm bislang noch nicht betretenes Gebiet gewagt hat. Das Werk stellt sich demnach als ein Versuch dar, der Reznicek mit Ausnahme des Scherzo-Satzes, eines lustigen, flotten Stückes, leider nicht geglückt ist. Die anderen drei Tonsätze bieten ja vieles Schöne, Liebenswürdige und Interessante in teilweise recht aparter Instrumentierung, wollen sich aber nicht zu einem geschlossenen Ganzen fügen und büssen zudem wegen ihrer buntscheckigen Stilwirren, der unepischen Ruhelosigkeit, als Symphoniesätze betrachtet, das meiste von ihrer Wirkung ein. Herr Weingartner hatte die Novität liebevoll einstudiert. Bernhard Schuster.

In ihrem Liederabend zeigte Nanny Meren einen sympathischen Mezzosopran, auch entschiedenes Vortragstalent; nur sind die verschiedenen Stimmregister nicht ausgeglichen, auch die Vokalisation in einigen Lauten unedel. Paula Szalit hat sich mit dem Chopinschen e-moll-Konzert einen wirklichen Erfolg erspielt; das junge, kaum den Kinderjahren entwachsene Mädchen zeigte eine technische Reife, dazu einen solchen Elan im Vortrag, dass der Hörer aus dem Staunen und Vergnügen garnicht herauskam. Ganz besonders führte Paula Szalit im Finale das jedesmalige Wiedereintreten des Rondo-Themas mit einer rhythmischen Pikanterie aus, dass man seine helle Freude hatte. Florence Bassermann erwies sich als durchgereifte Künstlerin mit weichem Anschlag und leichtflüssiger Technik; nur die Rhythmik könnte kraftvoller durchgeführt werden. Das Programm enthielt hauptsächlich Bach, Schumann und Chopin. Richard Fischer gab einen Liederabend mit einem bedeutenden Programminhalt, er sang ausschliesslich deutsche Lieder von Beethoven und Schubert bis zu Hugo Wolf und Richard Strauss. Das Organ, ein umfangreicher Tenor, ist eigentlich nicht einmal reizvoll im Klange und doch interessiert der Sänger, der vortrefflich ausspricht und zu gestalten versteht. E. E. Taubert.

Ein zweites Brüsseler Streichquartett, bestehend aus den Herren Albert Zimmer, Franz Doehard, Nestor Lejeune und Emile Doehard, steht zwar nicht auf derselben stolzen Höhe wie das Schörgsche Quartett, bot aber ein ausgezeichnetes Zusammenspiel und interpretierte Haydn und Mozart durchaus stilvoll; der Violoncellist fiel durch seinen prachtvollen Ton besonders auf. Das böhmische Streichquartett brachte in seiner zweiten Soirée Beethovens a-moll-Quartett ganz herrlich zu Gehör, über dem Adagio lag jene himmlische Verklärung, ohne welche dieser Satz wirkungslos bleibt. Auch Beethovens grosses B-dur-Trio erfuhr mit d'Albert am Klavier eine prächtige Wiedergabe, wenngleich der Cellist etwas weniger zurückhaltend hätte sein dürfen. Recht klangschön brachte das Halir-Quartett Mozarts D-dur-Quartett und Schuberts Quintett heraus; in diesem spielte Leo Halir mit gutem Gelingen die sehr schwierige zweite Cellostimme, Hugo Dechert die erste mit prächtiger Tongebung; im Schubertschen Finale geigte Professor Halir recht unrein und zerhackte die melodischen Phrasen in einer mir unbegreiflichen Weise. Endlich hob das Halir-Quartett an diesem Abend das noch ungedruckte dritte Quartett Weingartners, wie einst das erste und zweite aus der Taufe.

Auch in diesem Werk fehlt es nicht an Reminiscenzen, aber sie werden bei weitem aufgewogen durch das viele Eigenartige und den hohen künstlerischen Sinn Weingartners, der den Mut und die Kraft hat, trotz der mancherlei Anfeindungen wegen seiner beiden ersten Quartette nun noch ein drittes zu schreiben. Etwas verunglückt scheint mir der erste, herbe und ernste Satz zu sein; er ist zu orchestral, die Themen sind zu abgerissen und entbehren der verbindenden Glieder; meisterhaft ist freilich die Zusammenarbeitung beider Hauptthemen am Schluss. Prachtvoll ist das Scherzo mit dem eigenartigen Zwischensatz. Ein Adagio fehlt leider, denn die kurze Einleitung zu dem Finale, das die Bezeichnung „giocoso“ mit allem Grund trägt, kann dafür nicht gelten. In diesem Finale, das volkstümlich im besten Sinne des Wortes gehalten ist, ist die Arbeit ganz ausgezeichnet. Das zahlreich erschienene Publikum nahm das Weingartnersche Werk, das vortrefflich gespielt wurde, vor allem die beiden Schlusssätze mit mehr als gewöhnlichem Beifall auf. Der junge Violoncellmeister Jean Gerardy feierte hier wieder einmal Triumphe; merkwürdigerweise spielte er von dem sogenannten Haydnschen Konzert in D-dur nicht das Finale, begann mit dem Adagio und schloss mit dem ersten Satz; die von ihm hier zum erstenmal gespielten symphonischen Variationen von Boëllmann waren nicht besonders interessant und auch nicht einmal dankbar. Die Geigerin Rosa Louise Samuels bot mit Bachs E-dur-Konzert und Beethovens G-dur-Romanze nur Durchschnittsleistungen, zeigte aber dann in einer Walzer-Caprice von Saint Saëns-Ysaye und namentlich in Lalos F-dur-Konzert sich als berufene Künstlerin. Frieda Crampe sollte sich vorläufig begnügen, Bachs Ciaconna im stillen Kämmerlein zu spielen; noch weniger erquicklich war der Gesang ihrer Partnerin Fanny Opfer. Karl Klingler verfügt leider nicht über einen so grossen Ton, wie ihn das Beethovensche Konzert verlangt; auch spielte er den ersten Satz zu willkürlich im Tempo. Seine mehr als gediegene Technik zeigte er in den Kadenzen, deren Autor natürlich (!) auf dem Programm fehlte, und in Joachims schönen Variationen, sein treffliches musikalisches Verständnis in dem sehr mit Unrecht verschrieenen Doppelkonzert von Brahms. Den Violoncellpart spielte darin in unübertrefflicher Weise Prof. Hausmann. Endlich sei noch des Klavierabends von Ernest Schelling gedacht, dieses ebenso hervorragenden Musikers wie phänomenalen Technikers, der unstreitig zu unseren ersten Klaviermeistern gerechnet werden muss; Bach, Beethoven op. 111 und Brahms wurden gleich vorzüglich vorgetragen. Dr. Wilh. Altmann.

Um Richard Könnecke thut es mir leid, dass ihm die Stimmvollendung mangelt. Es steckt in seinem herrlichen Organ — ganz abgesehen von der relativ ausdruckslosen Tiefe — viel Unedles und Unvornehmes (vergl. auch die schlechte Behandlung der Endsilben). Schade, die ausgiebig-saftige Höhe, sein energisches Charakterisieren und nicht unbedeutendes Darstellungsvermögen, das in Brahms' „Verrat“ hervorbrach, hätten in ihm einen guten Typus schaffen können. — Luise Pinoff steht die ganze Veranlagung und Beschaffenheit ihrer Stimme sehr hinderlich im Wege. Einem so hellen, dünnen, unausgiebigen Sopran von geringem Umfang sind die Grenzen von vornherein gezogen. Dass aber vieles im Halse stecken bleibt und „geknödelt“ klingt, sollte doch beseitigt werden. In Ida Wanoschek sehe ich ein starkes Geigentalent. Die kräftige Art der Bogenführung, die soliden technischen Grundlagen, die Reinheit des Tones und die gesunde musikalische Auffassung lassen sie mich für die Zukunft vormerken. — Selbst in der Annahme einer starken Indisposition erweckte Clara Neiper keine grossen Hoffnungen. Das Beengte, Halsige, Klang- und Quellenlose ist zu stark, um den Traum einer fessellosen, mühelosen, quellenden und welligen Tongebung durch sie verwirklicht zu sehen. Dagegen spricht Dettmar Dressels Geigenkunst für sich. Mehr Schliff, — grössere Innerlichkeit, — vor allem grössere Einfachheit, und er wird nicht

enttäuschen. Etwas richtig „anpacken" kann er schon heute. — In Johann Wijsman führte Busoni einen eigenartigen Pianisten ein. Edle Einfachheit und positiv-bedeutendes Können geben seinem Spiel das Recht auf Künstlerschaft und Achtung. Ich glaube, in diesem seltenen Klavierspieler steckt viel Gebundenes, viel Urkräftiges, das sich bei grösserer Freiheit der Seele wird ausleben und hervorbrechen wollen. Dann wird er auch das Scharwenka-Konzert packender und kühner spielen. Als Farbenstudie lasse ich Piernés Poëme symphonique (Manuskript) gelten, — als „Geistesskizze" nicht. Aber Böcklin, Pan, Faun und kein Ende! Mehr von seinem Geist, denn von seinem Kolorit! Wozu hier noch das Klavier, nachdem es seines Zweckes entkleidet, und nur noch Mittel, Farbenton ist?! R. M. Breithaupt.

BRESLAU: Die beiden letzten Abonnements-Konzerte des Orchestervereins brachten Werke von Bach, Beethoven und Brahms und die „Barbarossa"-Symphonie von Siegmund von Hausegger. Die enthusiastische Aufnahme, die das letztgenannte Werk des jungen Tonsetzers in Berlin gefunden hat, ist ihm hier nicht zu teil geworden. Freundlicher Beifall — mehr ist nicht zu registrieren. Man hatte Verständnis für die famose Illustration des Zauberberges (zweiter Satz), aber man konnte sich weniger erwärmen für die orchestralen Gewaltthaten des ersten und dritten Satzes. Schon in der Anlage des Werkes hätte der Lyrik ein breiterer Raum gewährt werden müssen. Da das aber ohne Zwang nicht geht — auch die vorhandenen lyrischen Bilder erscheinen in das Ganze hineinkonstruiert —, so darf man bezweifeln, ob die Barbarossasage ein dankbarer Stoff zu einer symphonischen Dichtung ist. Gespielt wurde das Werk unter Dr. Dohrn vortrefflich. Die Pastoralsymphonie wurde mit minutiöser Herausarbeitung der Details gegeben und hinterliess einen guten Eindruck. Dagegen erreichte Dr. Dohrn mit dem zweiten Brandenburgischen Konzert von Bach nur in dem Mittelsatze die ungefähre Wirkung der Meininger; die Ecksätze wurden konventionell abgethan. Als Solisten hörten wir den sympathischen Geiger Heermann und den klassischen d'Albert. Ein Klavierquartett (f-moll, op. 29) von Georg Schumann gefiel nur in den beiden ersten Sätzen. In einem eigenen Konzert liessen sich Jean ten Have und Harold Bauer, ein guter Geiger und ein ausgezeichneter Pianist, hören. J. Schink.

BRÜNN: Otto Kitzler, der bis vor einigen Jahren die Musikvereinskonzerte leitete, hat nun auch seine Stelle als Chormeister des Männergesangvereins niedergelegt und sich vom öffentlichen Wirken gänzlich zurückgezogen. Kitzler, der in den Jahren 1861—63 Anton Bruckner in Formen- und Instrumentationslehre unterrichtete, wurde gelegentlich seines letzten öffentlichen Auftretens vielfach durch Ovationen und Ehrungen ausgezeichnet. Die Musikvereinskonzerte brachten unter Frotzlers Leitung u. a. tüchtige Aufführungen von Liszts „Dante-Symphonie" und der „Neunten". In einem dieser Konzerte spielte Xaver Scharwenka sein b-moll-Konzert mit schönem Erfolg. Dem Musikverein ist in dem neugegründeten „Philharmonischen Orchester" ein Konkurrent erstanden, der ihn aber in künstlerischer Beziehung kaum schädigen, sondern ganz im Gegenteil zu einem regen Wettbewerb aneifern dürfte. Aus dem Programm des 1. Konzertes dieser Vereinigung unter Veits Leitung heben wir hervor: Bruckners dritte Symphonie, die Orchesterlegenden von Sibelius und die „Prometheus-Ouvertüre" von Goldmark. Der rührige Verein „Deutsches Haus" vermittelte den Brünnern die Bekanntschaft mit dem Orchester des „Wiener Konzertvereins", das unter Ferdinand Loewes Leitung hier einen lebhaften Erfolg erzielte und namentlich durch die durchgeistigte Vorführung der f-moll-Symphonie Tschaikowskys überraschte. S. Ehrenstein.

BUENOS-AIRES: Nach kaum beendeter Opernsaison steigt die Flut der Konzerte in beunruhigender Weise. Den Reigen eröffnete der „Deutsche Männer-Gesang-Verein" mit seinem 18. Konzert, das für unsere Kolonie insofern besondere Bedeutung

hatte, als der „Deutsche Männerchor", der sich vor einigen Jahren abgezweigt hatte, nunmehr mit dem Stamme wieder in Eintracht vereinigt auftrat, und zwar beide Vereine unter Leitung des Dirigenten Oltmann. Auf dem Programm standen klugerweise zunächst nur einfache Chöre, deren Ausführung zu weitgehenden Hoffnungen berechtigte. Als Solistinnen figurierten: Frau Rose mit Liedern von Schumann, Jensen, Bohm und Penelopes Trauer aus Bruchs Odysseus, sowie Frl. Pizzini mit Harfensoli von Oberthür, Gounod, Hasselmannn und Godefroid. Das mit vielem Geschmack und Geschick zusammmengestellte Programm des Konzerts, das der von Peter Werner gegründete „Gemischte Chor Belgrano" gab, bot ausser mehreren trefflich einstudierten Chören u. a. einige durch Frau Clara Hauser vorgetragene Lieder von Schumann, Fielitz, Rückauf, Kienzl, Lorleberg und Grieg. Der Pianist Vianna Da Motta machte uns in diesem Jahre abermals seine Aufwartung; es war dies, wenn wir nicht irren, sein viertes Auftreten in Buenos-Aires. Da Motta hat sich hier viele Bewunderer erworben, und seine diesjährigen „Historischen Abende" vereinigten im englischen Konzertsaal eine gläubige Gemeinde. In seinem letzten Konzert spielte Da Motta mit Orchester Beethovens Es-dur-Konzert, sowie Schubert-Liszts Wandererphantasie mit ungeheurem Beifall. Mit Ausnahme einiger im ersten Satz des Es-dur-Konzertes allzusehr beschleunigten Tempi, muss die Auffassung desselben als durchaus stilvoll bezeichnet werden. Das Orchester unter Pallemaerts tiefverständnisvoller Leitung spielte meisterhaft. Wirklich vollendet war der Vortrag der Wandererphantasie. — Ein weiteres nennenswertes Konzert bot das „Conservatorio Argentino." Wir hörten dort eine gute Wiedergabe des Vorspiels zu den Meistersingern unter Direktor Pallemaerts Leitung. Sodann Fragmente aus dessen Boduognat betitelter dreiteiliger Kantate für Chor, Soli und Orchester, die den gediegenen und erfindungsfähigen Musiker verrät. Abermals Beethovens Es-dur-Konzert (Frl. Matienzo), Liszts Es-dur-Konzert (Frl. Carbonell), Weber-Liszt Pollacca (Frl. Dahl) und Mendelssohns Violinkonzert 1. Teil (Frl. Eram). Auch Alphonse Thibaud, der brillante französische Pianist und Schüler Marmontels, der sich vor Jahren hier niedergelassen, hielt es für angezeigt, sich mal wieder in Erinnerung zu bringen und spielte an einem Abend die beiden Konzerte von Saint-Saëns c-moll und B-dur, das in A-dur von Liszt und Chopins grosse Polonaise mit Orchester und ausserdem noch eine Serie Chopinscher Kompositionen für Klavier allein, eine Kraft und Dauerleistung, die ihresgleichen sucht. F. G. Hartmann.

CHEMNITZ: Das musikalische Ereignis unseres letzten Saisonabschnittes lag auf solistischem Gebiet in Eugen d'Alberts Klavierabend. Selbst derjenige, den er schon vor Jahren durch seine an den Möglichkeitsgrenzen von Gedächtniskraft, physischer Ausdauer, nachschaffendem Genius, alles vermögenden Technik, Tiefe des Ausdrucks und Schönheit des Tones in bewunderndes Erstaunen versetzte, konnte nur eine noch intensivere Wirkung seiner aus Künstlerschaft und Virtuosentum zusammengeschweissten Grösse konstatieren. Das kurz nach Liszts Tode von Bülow geäusserte Wort: „Es giebt nur drei Pianisten: Rubinstein, d'Albert und mich, aber d'Albert wird uns eines Tages überragen" ist zur hörbaren Thatsache geworden. — Ein Wagnerabend, ein Abonnements- und weitere Symphoniekonzerte der Stadtkapelle (Max Pohle) führten uns Werke unserer Klassiker von Händel bis Schumann und Mendelssohn vor und brachten ausserdem neben Herm. Goetz' F-dur-Symphonie Dvořáks interessante „Husitska"-Ouvertüre. Starken Applaus erntete Tilly Koenen mit dem Vortrag von Liedern von W. Berger, Schubert, A. Mendelssohn und Heinrich van Eyken und Beethovens „Ah perfido"-Arie; desgleichen Fr. Dietrich mit Tschaikowskys Violinkonzert.

Oskar Hoffmann.

CHICAGO: Im vierten Heft des zweiten Jahrgangs der „Musik" fanden Werke Erwähnung, die der Vorstand der Chicago Orchestral Association während der laufenden Saison unter Leitung von Theodor Thomas zur Aufführung ankündigte. Mit Ausnahme von zwei Werken sind alle an jener Stelle genannten Kompositionen während der letzten neun Konzerte bereits zur Aufführung gelangt, nur dürften dieselben noch durch die hier hinzugefügte Liste vervollständigt werden: Boëllmann: Variations symphoniques für Cello (Bruno Steindel), Järnefelt: Korsholm, Elgar: Pomp and Circumstance op. 39, Cowen: Schmetterlingsball, Widor: Choral und Variationen für Harfe und Orchester op. 74. Ausserdem Symphonieen von Beethoven (B-dur), Mozart in g-moll (Köchel 550), Schumann No. 1 B-dur. Ferner Brahms' Variationen op. 56, Berlioz: Cellini-Ouvertüre, Richard Strauss: Till Eulenspiegel und Glazounow: Suite Raymondo. Als Solisten traten auf: Ossip Gabrilowitsch (Chopin: Konzert e-moll), Raoul Pugno (Mozart: Konzert in Es-dur), Leopold Kramer (Saint-Saëns-Konzert in h-moll op. 61). Das Spiering-Streich-Quartett brachte am ersten Kammermusik-Abend César Francks Quartett in D-dur und Mozarts B-dur-Quartett. Beide Werke erhielten eine nach jeder Richtung hin würdige Aufführung. Ganz besonders gut gelang das Francksche Quartett. — Marcella Sembrich veranstaltete einen Lieder-Abend, zu dem sich eine Zuhörerschaft von über 4000 Personen im Auditorium einfand. Anton van Rooy hatte auch einen ungewöhnlichen Erfolg anlässlich eines Lieder-Abends. Er sang den Liedercyklus „Dichterliebe" von Schumann, wie man ihn hier seit vielen Jahren nicht gehört, und auch Lieder von Schubert. Maurice Aronson.

DANZIG: Emilie Herzog sang wie immer beglückend „frisch und ureigen", diesmal aber wie tontrunken, allzu souverän in der schönen Freude an sich selbst, mit weniger intimem Reiz als sonst, und wie aus Prinzip nur Unbekanntes. Das Quintett op. 16 von Beethoven erlebte mit Bläsern Leucht, Kling, Voigt, Wellich und Fritz Binder eine höchsten Lobes würdige Ausführung. — Die Danziger Singakademie unter Binder führte Schumanns „Paradies und Peri" auf. Chor und Orchester zeichneten sich rühmlichst aus, die Solisten mit Ausnahme des zweiten Soprans (Frau Küster von hier) waren teils stimmlich unzureichend, teils langweilig. Voraus ging Brahms' „Schicksalslied" in sauberster Gestalt — der hohl „schöne" Text verhinderte beim Komponisten ein Schöpfen aus dem Ganzen, Vollen, und bewirkte Auflösung in interessante Détails. Noch ungleich bedenklicher wird die nur zu oft nicht bedachte Frage, um was Musik gemacht wird, bei der symphonischen Ode „Das Meer" von Nicodé. Alle kontrapunktische Bravour, aller an Kolorit und Gestaltung gewandte Esprit machen den Unsinn nicht wett, dass die „mindestens" verlangten 300 Mitwirkenden und 3000 Zuhörer, die an Zahl ihnen entsprächen, wie der Autor selbst zusammen wahre Unsummen an Geist, Kraft, Zeit, Geld an fünf gänzlich taube Nüsse von Gedichten vergeuden, die an Sinn Goethes „Gesang der Geister über den Wassern" wahrlich nicht das Wasser reichen. Diesen in Schuberts herrlicher Komposition und jenes doch etwas naturalistische „Meer" führte der Danziger Lehrer-Gesangverein unter Herrn Weber beifallswürdig auf. „Dildelim? — Bumm!" endigt das „Meeresleuchten", einzeln begrüssen sich Triangel und Pauke. — Binder und Davidsohn führten Dvořáks gross und schön gestaltetes Quintett op. 81 in wahrer künstlerischer Ekstase mustergültig auf. — Unterzeichneter eröffnete „Neue sechs Komponisten-Abende" mit Beethoven (op. 7, 57, 109, „la stessa" und And. fav.). Dr. C. Fuchs.

DESSAU: Das dritte Konzert der Hofkapelle war Beethoven gewidmet. Die Pastorale gab Franz Mikorey willkommene Gelegenheit, seine feurige Interpretationskunst in allen Farben leuchten zu lassen. Im Klavierkonzert op. 73 stellte sich Frl. Brünner-Wien als Pianistin ohne besonders hervorstechende Qualitäten vor. —

Unsere vortrefflichen Kammermusiker haben die Saison hochkünstlerisch begonnen, auch insofern, als sie jetzt vor vollbesetztem Saale spielen. Der zweite Abend war ein Mozartabend mit dem entzückenden Quintett in A-dur (Streicher und Klarinette) an der Spitze. In dem dreisätzigen D-moll-Klavier-Quartett führte sich Kapellmeister Mikorey zum erstenmal auch als Pianist von echt künstlerischem Schlage ein. — Winderstein aus Leipzig versuchte hier mit seinem tüchtigen Orchester sein Glück. Das Konzert, dem auch Erbprinz Friedrich beiwohnte, brachte Bruckners Symphonie No. 3 als Novität, sowie den hier schon vor Jahren von der Hofkapelle gespielten „Till Eulenspiegel" von R. Strauss. Der Erfolg war bedeutend.

Rudolf Liebisch.

DORTMUND: In reicher Fülle ist der musikalische Segen in der ersten Hälfte dieses Konzertwinters über unsere Stadt niedergegangen, und nur das Bedeutendste kann hier kurz erwähnt werden. Vor allem war es zu begrüssen, dass in den Abonnements-Konzerten unseres unter Janssen einem weisen Fortschritt huldigenden Musik-Vereins Anton Bruckner mit seiner siebenten (E-dur) Symphonie erstmalig in Dortmund zu Worte kam. Das lange, aber stolze Werk mit seinem stimmungsvollen Adagio erlebte durch das philharmonische Orchester eine grosszügige Ausführung. Neu war auch die frische Ouvertüre zu d'Alberts „Improvisator", und in zündender Musiksprache verdolmetschte Janssen Liszts „Tasso". Der Chor bewältigte in diesen Konzerten „Wanderers Sturmlied" von Rich. Strauss, erhob Hugo Wolfs „Feuerreiter" zu meisterhafter Plastik, wiederholte den „Gesang der Parzen" von Brahms und widmete dem verstorbenen Franz Wüllner durch dessen elegischen Gesang „Thränen" einen würdevollen Nachruf. Als Solisten ernteten Frau Wedekind mit ihrer blendenden Gesangskunst, Therese Behr durch ihre erschöpfenden Gefühlsäusserungen und W. Burmester (Violine) nach beiden Seiten hin wahre Triumphe. — In den grossen philharm. Konzerten waren Strauss' „Till Eulenspiegel" und „Aus Italien" unter Hüttners impulsiven Leitung fein ausgearbeitete Musterleistungen. Weitere Neuheiten waren die „Nussknacker-Suite" von Tschaikowsky und drei von Felix Mottl zum Konzertvortrage bearbeitete „Balletstücke" von Rameau. Eine warme Aufnahme fand Sauers zweites Klavierkonzert mit dem Komponisten am Klavier; einem freieren Kurs huldigend als sein erstes, bringt es ihm doch nicht die Form zum Opfer. Henri Marteau, der hier auf dem 7. Westfäl. Musikfeste im verflossenen Frühjahr Sindings erstes Violinkonzert spielte, machte uns mit dessen in den beiden ersten Sätzen übermässig langen und düsteren zweiten, D-dur, bekannt, ohne damit einen tieferen Eindruck beim Publikum zu erzielen. Als eine Beherrscherin schwierigster Gesangstechnik erschien Mary Garnier von der Opéra comique in Paris; sie hatte u. a. die Glöckchen-Arie aus „Lakmé" von Delibes zum Vortrag gewählt. — Ludw. Wüllner zwang in den von der Hornungschen Konzertagentur veranstalteten Künstlerkonzerten wiederum alles in den Zauberbann seiner genialen Vortragskunst, sein Geigenspiel erweckte jedoch weniger Interesse. Nach dieser Richtung hin zeigte sich Prof. Waldemar Mayer aus Berlin als ein ebenso feinfühliger wie vornehmer Künstler, und Hedw. Meyer-Köln, sowie Klotilde Kleeberg stellten sich durch ihre gediegenen Leistungen in die vorderste Reihe der klavierspielenden Künstlerinnen. Einen genussreichen Lieder- und Balladen-Abend veranstaltete Karl Mayer, ohne jedoch die künstlerische Höhe seiner früheren Glanzperiode ganz zu erreichen. Das Weihnachtsfest liess uns die Bekanntschaft mit Wolfrums „Weihnachts-Mysterium" machen, das durch den Chor des Konservatoriums und das philharm. Orchester unter der temperamentvollen Leitung des Direktors Holtschneider und bei wirksamer Unterstützung des Tenoristen Schmidt-Frankfurt, sowie der Sängerinnen Frau Dr. Hoffmann, Frau Dr. Demmer und Frl. Hinken von hier zu einwandfreier und stimmungsvoller Aufführung gelangte, trotz der musika-

lischen Feinheiten und kontrapunktischen Schönheiten aber bei dem Publikum eine geteilte Aufnahme fand. Heinr. Büile.

DRESDEN: Im dritten Symphoniekonzert im kgl. Opernhaus wurde als Neuheit „Ein Zwiegespräch" von Max Schillings aufgeführt, der bereits in den Vorjahren einige Male an derselben Stelle vertreten war, ohne jedoch bei dem hiesigen Publikum Gegenliebe zu finden. Auch dem für kleines Orchester und zwei Soloinstrumente Violine und Cello) geschriebenen „Zwiegespräch" blühte kein besseres Los; es wurde trotz ausgezeichneter Wiedergabe unter Hofkapellmeister Hagen und trotz der Besetzung der Solostimmen mit den Konzertmeistern Petri und Wille sanft abgelehnt. Das Werk interessiert durch eigenartige Harmonik und harmonische Kunst, entbehrt aber der Ursprünglichkeit in Erfindung und Empfindung allzusehr, als dass es erwärmen und erfreuen könnte. Solistin des Abends war Frau Bloomfield-Zeisler, die sich eines sehr starken Erfolges zu erfreuen hatte. Freilich erzielte sie diesen mehr durch ihr Virtuosentum, als durch eine reife und tiefe Künstlerschaft. Im Opernhaus fand weiterhin während der Berichtszeit eine grosse Wohlthätigkeitsaufführung statt, deren musikalischer Teil leider durchaus nicht so glänzend ausgestaltet war, wie man es bei dem Reichtum der zur Verfügung stehenden künstlerischen Kräfte wohl hätte erwarten dürfen. Bemerkenswert war der Erfolg einer jungen Dresdner Geigerin Elsa Wagner, die inmitten der Bühnensterne in allen Ehren bestand und besonders durch einen grossen vollen Ton auffiel. Eine sehr interessante „Ausgrabung" erregte in einem der letzten Symphoniekonzerte der vom kgl. Musikdirektor Trenkler mit so vielem Erfolg geleiteten Gewerbehauskapelle die Aufmerksamkeit aller Musikfreunde; es handelte sich um eine A-dur-Symphonie von Michael Haydn, die von dem durch seine Spezialforschungen über diesen Komponisten bestens bekannten hiesigen Musikschriftsteller Otto Schmid herausgegeben worden ist. Das Werk, in dessen drei ersten Sätzen die Celli vollständig fehlen, erhebt sich zwar nirgends zu der künstlerischen Freiheit und Kraft des grösseren Josef Haydn, zeigt aber allenthalben einen hervorragenden Techniker, der im letzten, fugierten Satze bisweilen an Bachsche Eindringlichkeit erinnert und in dem Andante einen zarten, liebenswürdigen Satz bietet. Die Symphonie, auf deren Studium Herr Trenkler viel Sorgfalt verwendet hatte, wurde sehr freundlich aufgenommen. Erwähne ich noch die höchst verdienstvolle Aufführung des „Weihnachtsoratoriums" von Joh. Seb. Bach durch den unter Waldemar v. Baussnerns Leitung bereits zu grossem Ansehen gelangten „Dresdner Chorverein", so dürfte ich alles angeführt haben, was die vorweihnachtliche, etwas ruhigere Zeit an musikalisch Bemerkenswertem gebracht hat.

F. A. Geissler.

ELBERFELD: Im 3. Abonnements-Konzert der Konzertgesellschaft gelangte Händels „Judas Maccabäus" zur Aufführung. Die Wiedergabe der Chöre, deren mannigfaltiger Stimmungsgehalt schwungvoll und überzeugend zum Ausdruck kam, liess die künstlerische Feile des Leiters, Dr. Hans Haym, erkennen. Das Soloquartett war etwas ungleich besetzt, namentlich die Vertretung der Basspartie durch Gerard Zalsmann ein Missgriff. Weit mehr Erfolg hatte Ludwig Hess, obwohl er detonierte, und der Ton flackerte. Des grössten Erfolges aber hatte sich Maria Philippi, namentlich mit der wahrhaft rührend vorgetragenen Arie „Vater des Alls", zu erfreuen; wunderbar schön klang ihre vollkommen ausgeglichene, seelenvolle Altstimme im Duett: „O holder Friede" mit dem ausdrucksvollen Sopran von Meta Geyer zusammen. Das 3. Künstlerkonzert bot in der Rezitation der ergreifenden Tennysonschen Dichtung „Enoch Arden" durch Emil Tschirch mit der melodramatischen Begleitmusik von Richard Strauss, vom Meister selbst am Ibach-Flügel ausgeführt, einen auserlesenen Genuss. Das 5. volkstümliche Symphoniekonzert war „Papa Haydn" gewidmet. Frau

Cahn-Poft verstand der etwas lang ausgesponnenen Gesangsscene „Ariadne auf Naxos" Empfindungsausdruck zu verleihen und dramatisches Leben einzuhauchen. Daneben brillierte Henry Son vom städtischen Orchester in dem C-dur-Cello-Konzert.

Ferd. Schemensky.

ESSEN: Nachdem der Essener Musik-Verein in seinem zweiten Konzert Bossis Hohes Lied dargeboten hatte, widmete er sein drittes in Gestalt einer musikalischen Trauerfeier für Herrn F. A. Krupp, der sich sowohl um den Musik-Verein wie um das übrige künstlerische Leben Essens reiche Verdienste erworben hat. Zu Ehren des Toten erklang, nachdem ein Choral aus Bachs Matthäuspassion und, von Karl Mayer gesungen, zwei ernste Gesänge von Brahms vorangegangen waren, das Deutsche Requiem von Brahms. Die Aufführung verlief unter Leitung des Kgl. Musikdirektors Witte sehr stimmungsvoll. Solisten waren Minna Obsner und Kammersänger Karl Mayer. — Der Kammermusik, die hier einige Zeit geruht hatte, wird jetzt neue Pflege zu teil durch ein aus Mitgliedern des Städtischen Orchesters gebildetes Quartett, an dessen Spitze Konzertmeister Baré steht. Die bisherigen Konzerte haben gezeigt, dass ernstes Wollen und schönes Können vorhanden sind, und so sieht man denn mit Vertrauen der Weiterentwickelung desselben entgegen, die für unser musikalisches Leben Erspriessliches verspricht.

Max Hehemann.

FRANKFURT A. M.: Bevor Weihnachtsdrang und Weihnachtsruhe den gewöhnlichen Einschnitt in unser Konzertleben machten, gab es noch eine Reihe Kammermusikabende zu geniessen. Das neue Frankfurter Bläser-Ensemble, das Quartett der Gebr. Hess und Genossen gab bereits seinen zweiten Abend; das Frankfurter Trio, dessen Klavierpartner seither Herr F. Kwast war, trat zum erstenmal mit Carl Friedberg auf, dessen Wahl man übrigens hier, wo man ihn längst und häufig als vornehmen und demzufolge auch unterordnungs- und beiordnungsfähigen Pianisten schätzen gelernt hat, schon a priori gutheissen durfte. Seine Tastenkunst, die schon in Jünglingsjahren etwas auffallend Geklärtes und Reifes hatte und in dieser Richtung noch fortgeschrittene Entwickelung erfahren hat, kam an diesem, Beethoven allein gewidmeten Abend, namentlich dem grossen B-dur-Trio, op. 97, zu gute. Das Programm enthielt u. a. auch die schottischen Lieder, die Frau Jenny Hahn in dankenswertester Weise sang. An dem Quartettabend, dem ich nicht beiwohnte, hat ein neues Streichquartett von Rob. Glière, op. 2, freundliche Beachtung gefunden. Die Bläservereinigung gab ein von Bernh. Scholz komponiertes Sextett für Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott, Horn und Cello (letzteres gespielt von Hugo Schlemüller) aus dem Manuskript zum Besten und errang sich und der Neuheit gebührende warme Anerkennung. Auch das Museum hielt noch einen Kammermusikabend ab, wobei Prof. Mannstädt aus Wiesbaden bei Tschaikowskys Trio, op. 50, pianistisch mitwirkte. In einem Orchesterkonzert des Museums, das dem Andenken Mendelssohns und Schuberts galt, erinnerte Hermann Gura als Schubertsänger in manchen schätzenswerten Vortragseigenschaften an seinen Vater, hinter dessen Stimmvermögen das seine freilich ein gut Teil zurückbleibt. Einmal spielte auch wieder der Name von Frau Professor Marie Hanfstaengl (Schröder-Hanfstaengl), die nach langjährigem Wirken an der hiesigen Oper noch in hohem künstlerischen Andenken steht, in unser Musikleben hinein, als die Dame eine Anzahl von ihr gebildeter, talentvoller Gesangsschülerinnen hier vorführte und dabei auch selbst singend mitwirkte.

Hans Pfeilschmidt.

GENF: Das 3. Abonnementskonzert hatte nachfolgendes Programm: Coriolan-Ouvertüre und Violin-Konzert von Beethoven, letzteres vorgetragen von Mateo Crickboom, der noch im Laufe des Abends die Havanaise von Saint-Saëns spielte. Im zweiten Teile dirigierte Sylvio Lazzari seine eigenen Werke: Prélude d'Armor,

Effet de nuit, symphonisches Gemälde, sowie Marche pour une fête joyeuse, welche das interessante Konzert zum Abschluss brachten. -- Der Sänger Victor Maurel hat sich zum erstenmal in Genf hören lassen. Der Künstler sang bekannte Lieder von Giordani, Stradella, Lotti, Grétry, Gluck, Schumann, Massenet und Hahn, und erntete rauschenden Beifall. — Frl. Amalie Klose gab einen Lisztabend, den Prof. G. Humbert durch eine historische Belehrung über Franz Liszt einleitete. — Das 4. Abonnementskonzert brachte unter der vortrefflichen Leitung von Prof. W. Rehberg die Symphonie (Oxford) von Haydn; Concerto in b-moll für Piano und Orchester von Martucci, vorgetragen von Ernesto Consolo; Liebesscene aus „Die Feuersnot" von R. Strauss; Ballade von Grieg, Capriccio von Scarlatti (Herr Consolo); Les Préludes von Liszt. — In der 3. Kammermusiksoirée der Herren W. und A. Rehberg, H. Marteau, W. Pahnke und E. Reymond kam ein neues Streichquartett in a-moll von W. Pahnke zur Aufführung und erzielte grossen Erfolg. Den Beschluss des genussreichen Abends bildetete eine vollendete Wiedergabe des originellen Streichquartetts in E-dur von E. Jacques-Dalcroze. Prof. H. Kling.

GLASGOW: Die Paisley Philharmonie Society brachte an ihrem 1. Konzert die Gadesche Symphonie in b, ferner die Ouvertüre zu „Anacreon" und „den Hebriden", dazwischen Elgars prachtvolle Musik „Pomp and Circumstance"; alles hier bekannte und oft gehörte Werke. Dagegen erfreute uns die „Choral- und Orchester-Union" mit zwei Novitäten: Cowens „Coronation Ode" und „Brahms Requiem". Letzteres hat eigentlich ziemlich lange Zeit gebraucht, um zu uns zu gelangen. Am zweiten Abend hörten wir Beethovens II. Symphonie, Tschaikowskys Phantasie: „Romeo und Julie", während als Solist Herr Dohnányi mit Brahms' Klavierkonzert in b-moll glänzte. Die Choral-Union erfreute uns mit dem „Elias". Mme. Andrew Black war in der Titelpartie vorzüglich. So wie Kubelik erzielte Fritz Kreisler einen grossen Erfolg mit Beethovens Violin-Konzert, an welchem Abend die Gesellschaft auch Dvořáks Symphonie No. 4 in G (op. 88) zu Gehör brachte. Einen kaum vorhergesehenen Erfolg erzielte das Verbruggen-Quartett mit seinen stets interessanten Programmen: besonders gelungen war der Abend, an dem Schumann Nr. 2, Tschaikowskys op. 11 zur Aufführung kam — zwischen diesen beiden ersten Stücken die reizenden 6 Duettinos von B. Godard. Hugo Conrad.

HAMBURG: Vor etwa einem Jahre hat der verstorbene Grosskaufmann Laiesz die nette Summe von 1200000 Mk. testamentarisch ausgeworfen, damit endlich Hamburg in die Lage käme, sich ein Konzertgebäude, würdig der Stadt, zu leisten. Es war die höchste Zeit, denn hier, wo die Paläste der Amerika-Linie und des Woermannschen Betriebes stolz in die Lüfte steigen, wo imposante Hafenanlagen Zeugnis ablegen für Hamburgs blühendes Geschäft, ist die Kunst an Orte von höchst zweifelhafter Schönheit und Bequemlichkeit gebunden. Der Konzertgarten-Saal, in dem die vornehmen Konzerte stattfinden, dient an den konzertfreien Abenden billigen Tanzbelustigungen und Vergnügungen „populären Stiles". Und Schweinebratendüfte und Beethovensche Symphonieen vertragen sich nun einmal recht schlecht. Aber wer etwa glaubt, dass die hochherzige Stiftung Laieszs, die nur zur Voraussetzung macht, dass der weise Staat, der bisher für die Musik so gut wie nichts that, einen Platz umsonst zur Verfügung stellt, den ungeteilten Beifall der alten Hamburger gefunden hätte, der irrt gar sehr: es fehlt nicht an einer kräftigen Gegenströmung, die ganz gern das Projekt an der Klausel wegen des freien Bauterrains scheitern sehen würde und schon in den ersten Stadien stösst die neu zu bauende „Musikhalle" hier wieder auf Schwierigkeiten und kleinlichste Nörgeleien. Das ist man in Hamburg ja gewohnt, sobald es sich um künstlerische Dinge handelt. Aber traurig ist's doch immer wieder. Gerade in dem Augenblick, in dem der Kampf drum einsetzt, dem neuen musikalischen Geiste, dem Hans von Bülow hier

Bahn brach und als dessen Repräsentanten Max Fiedler und Arthur Nikisch für uns zu gelten haben, eine neue Stätte zu schaffen, ist Julius von Bernuth, der Mann des alten Kurses, gestorben. Ein hochverdienter Künstler, ein prächtiger Mensch, der seiner Zeit auf jeden Fall gerecht wurde, und dem man es nicht verdenken darf, dass er das Schicksal der Sterblichen, zu altern, in einer Zeit teilte, als er noch von einschneidendem Einfluss auf unser musikalisches Leben war. Sein Name wird fortleben, vor allem aber als derjenige des Gründers des hiesigen Konservatoriums, das unter seiner Leitung einen ausgezeichneten Erfolg fand und heute sich einer durchaus geachteten Stellung auch nach aussen hin zu erfreuen hat. Heinrich Chevalley.

KÖLN: Hans Richter und Haydns „Schöpfung". Diese Verbindung, in einem Gürzenich-Konzert zum Programm geworden, musste zum mindesten einen sehr interessanten Abend bedeuten, sie ergab aber mehr: eine von allem Dirigentenvirtuosentum fern gehaltene, ungetüftelt im Geiste des grossen Tonsetzers aufgebaute Wiedergabe des herrlichen Werks und damit doppelte Freude an dem berühmten Interpreten. Auf Chöre und Orchester wirkte Richters wahrhaftige, so recht deutsche Art und Weise geradezu begeisternd und speziell der Gürzenichchor hat sich seit Jahren nicht auf der künstlerischen Höhe dieses Abends gezeigt. Drei Solisten von gediegenem Können standen im Dienste der Sache, Sistermans, der zu seinen bekannten grossen Vorzügen neuerdings als mehr und mehr auffallenden Fehler eine gewisse Manieriertheit der Deklamation gesellt, der stilvertraute Tenorist Kaufmann und Frau Herzog, bei der nur der stetig zunehmende Gaumenton gewisser Lagen befremdet. Hans Richter, der übrigens auch das sechste Gürzenich-Konzert leiten wird, war an diesem fünften Abend Gegenstand so lebhafter wie herzlicher Ovationen. — In einem vom Kölner Männerchor veranstalteten grossen Wohlthätigkeitskonzert fand der ehemalige Heldentenorist des hiesigen Stadttheaters, Bruno Heydrich, neuerdings in der dreifachen Eigenschaft als Sänger, Komponist und Dirigent warme Anerkennung. In dem Vorspiel zu seiner phantastischen Oper „Frieden" machte uns Heydrich mit einem ungemein fesselnden, mit souveräner Beherrschung des modernen Orchesters ausgeführten, längern Tonwerk bekannt, das auch als Konzertstück allen Anspruch auf Beachtung hat. Der Männerchor zeigte mit einer Anzahl ausgewählter Darbietungen, dass er unter der trefflichen Führung seines Dirigenten Franz Schlatmann volle Anwartschaft darauf hat, unter den ersten rheinländischen Vereinen zu rangieren. — Beim fünften der von der „Westdeutschen Konzertdirektion" veranstalteten Abende fand die vornehme Vortragskunst von Therese Behr in Gesängen verschiedener Stilgattungen Anerkennung, während Musikdirektor Karl Straube sich mit Vorführung von Orgelkompositionen von Liszt, Bach und Reger als einen derjenigen Meister des Rieseninstruments bewährte, welche dessen Berechtigung im Dienste des Virtuosentums ausser Frage stellen. Paul Hiller.

KOPENHAGEN: Im Dezember hören die Konzerte hier allmählich auf, und die letzten Wochen vor Weihnachten bilden eine völlig musiklose Zeit. Diesmal habe ich denn nur zu berichten, dass die finnische Sängerin Ida Ekmann sich in mehreren Konzerten die vollste Sympathie des hiesigen Publikums eroberte, und dass der neue Dänische Konzertverein das erste Orchesterkonzert abgehalten hat. Die Hauptnummer des Konzerts war eine neue Symphonie von C. Nielsen, „die vier Temperamente" genannt. Das Werk wurde vom Komponisten vorgeführt, sehr freundlich aufgenommen und verdiente gewiss diese Aufmerksamkeit. Zwar handelt es sich mehr um eine symphonische Suite — ein innerer Zusammenhang zwischen den Sätzen, von denen jeder ein Temparement darstellt, ist kaum zu finden. Die Erfindung ist kräftig und lebhaft, die Faktur äusserst interessant. Eine gewisse Kurzatmigkeit einiger Motive,

und etwas Rauhes in der Orchestration stört bisweilen den guten Eindruck. Beim ersten Anhören macht sich der „melancholische" und „sanguinische" (Finale-)Satz am besten. Das Konzert brachte noch zwei Neuheiten: Ein wohlklingendes, im Volkston gehaltenes Solo und Chorstück von Otto Malling und eine frische, etwas langgeratene „Lustspielouverture" von einem debutierenden Komponisten Edgar Henrichsen.

Dr. William Behrend.

KREFELD: Die Gepflogenheit der Konzertgesellschaft, den Buss- und Bettag zur Aufführung eines volkstümlichen Oratoriums zu benutzen, bewährt sich je länger je mehr, als eine treffliche Einrichtung. Haydns Jahreszeiten mit Rose Ettinger, Franz Litzinger und Anton Sistermans gewährten in dieser Saison den zahlreichst erschienenen Zuhörern durch eine vorzügliche Aufführung hohen Genuss. Unter Müller-Reuters feinfühliger und elastischer Leitung spielte das Orchester und sang der Chor Haydns ewig junge Musik zur Freude aller Erschienenen. — Das vierte Abonnementskonzert brachte die Überraschung, dass Charlotte Huhn unter die Sopranistinnen gegangen ist. Ob sie damit recht thut? Die Tannhäuser-Arie „Dich theure Halle", wie auch Beethovens „Adelaide" und Schuberts „Allmacht" sind noch keine untrüglichen Beweise dafür, um so weniger, als die beiden genannten Lieder transponiert wurden. Dr. Otto Neitzel spielte sein vielumstrittenes Konzert für Klavier und Orchester. Er scheint sich das Werk schwer abgerungen zu haben, leicht hingeworfen, mühelos konzipiert ist es nicht. Man kann dem viersätzigen Konzert ebensowenig Bedeutsamkeit absprechen, als sich der Erkenntnis verschliessen, dass die Sprödigkeit des Gedankeninhalts und instrumentalen Gewandes eine unmittelbare Wirkung erheblich beeinträchtigt. Mozarts Jupiter-Symphonie eröffnete das Konzert, besonderes Interesse durch die eigenartige Wiedergabe erweckend, da der Dirigent für die zarteren Stellen des Werkes ein Orchester mit schwacher Streichquartettbesetzung verwendete und durch den gesamten Instrumentalkörper nur die Forte-Partieen ausführen liess. Die Symphonie wirkte dadurch teilweise wie feinste Kammermusik, besonders im Andante. Schlussstücke des Programmes bildeten Tonbilder aus Humperdincks „Dornröschen", von denen der Sphärenreigen für Chor und Orchester den meisten Beifall fand. — Ausser diesen beiden Abonnementskonzerten hatte die Konzertgesellschaft durch das ausser Abonnement veranstaltete Konzert der Meininger Hofkapelle unter Steinbachs Leitung vielen hiesigen Musikfreunden einen hohen Genuss zu verschaffen gewusst. Aus dem Programm ist als Orchesterleistung ersten Ranges Brahms D-dur-Symphonie hervorzuheben. Marie Soldat-Röger spielte Spohrs „Gesangsscene" elegant und weiblich. — Das Konservatorium begann seine Kammermusik-Abende mit einem Gastspiel des böhmischen Streichquartetts. Man kann dieses mustergültige Ensemble nicht noch mehr loben, als es schon geschehen ist, und wir begnügen uns mit der Feststellung, dass Tschaikowskys es-moll-Quartett unter den drei Streichquartetten des Abends als vorzüglichste Leistung hervorragte. Der zweite Kammermusik-Abend bot eine Heerschau über die Lehrkräfte des Konservatoriums. Die beiden Direktoren Müller-Reuter und Pieper, sowie Frl. Röhmeyer und Herr Stoye duettierten auf zwei Klavieren, Herr Hofzimmer stellte sich als ausgezeichneter Pianist aus der Busonischen Schule vor, Herr Ofterdinger als sehr begabter Geiger und Bratscher. H. Götz' leider in Vergessenheit geratenes und doch so dankbares, wertvolles Klavierquartett (E-dur) vereinigte am Schluss Müller-Reuter (Klavier), Lambinon (Violine), Ofterdinger (Viola) und von Zweygberg (Cello) zu gemeinsamer Thätigkeit. Dr. —s.

LEIPZIG: Alljährlich, wenn in Erwartung der „stillen, heiligen Nacht" die Gedanken, Empfindungen und selbst die Vermögenskräfte der Menschen dem öffentlichen Mitleben abgewandt und ganz dem Innenglück der Häuslichkeit zugekehrt werden, macht

sich ein kurzes Ebben der Konzertflut bemerkbar, und nur vereinzelt noch schwellen einige höhere Wellen an den zumeist schon recht menschenleer gewordenen Strand der Konzertsäle. So war es denn auch in diesem Jahre, und neben den durch ihre erbansässigen Stamm-Publika gesicherten letzten Weihnachtskonzerten des Gewandhauses und des Riedelvereins haben die vereinzelten Klavierabende eines technisch bereits zu reicher Virtuosität gelangten Frl. Alice Ripper und des durch grössere Verfeinerung und Vertiefung seines Spieles angenehm überraschenden Pianisten Anton Foerster nur vor engeren Zuhörerkreisen stattfinden können. Im zehnten Gewandhaus-Konzert, das von sehr schönen Reproduktionen, der Militär-Symphonie von Haydn und der d-moll-Symphonie von Schumann, ein- und ausgeleitet wurde, debütierte eine hochtalentierte und zu voller Künstlerschaft geförderte Schülerin von Prof. Klengel, die junge portugiesische Violoncellistin Frl. Guilhermina Suggia aus Oporto, und errang sich mit der tonschönen und technisch fertigen Wiedergabe des a-moll-Konzertes von Volkmann einen grossen Erfolg. Ferner sangen in diesem Konzerte die Thomaner Mendelssohns klangvolle Doppelchöre „Ehre sei Gott in der Höhe" und „Heilig, heilig ist der Herr Zebaoth" sowie Weihnachtschöre von Johannes Eccard, Carl Riedel (nach einer alten Weise), Carl Loewe und Michael Praetorius. Das fünfte philharmonische Konzert, in dem als sehr tüchtiger, energiebeseelter Interpret des Es-dur-Konzertes, der c-moll-Variationen und des Rondo a capriccio op. 129 der Pariser Pianist Harold Bauer erfolgreich mitwirkte, brachte nur Kompositionen von Beethoven, und zwar die leider durch ihre bedeutendere Schwester arg in den Hintergrund gedrängte herrliche D-dur-Symphonie, die dritte Leonoren-Ouvertüre und die Ouvertüren zu „Die Geschöpfe des Prometheus" und zu „Coriolan". Das Programm des in der Thomaskirche stattgehabten zweiten Riedel-Vereins-Konzertes bestand aus alten Weihnachtsliedern von Johann Hermann, Thomas Popelius, Cornelius Freundt, Jacob Clemens und Johann Walther, sowie aus zwei neuesten Kompositionen: einer edelklingenden „Weihnachtsmotette" von Johannes Böttcher und einer von dem Zwickauer Organisten Paul Gerhardt herrührenden und durch ihren Stimmungsreichtum wirkenden Motette „Christfeier" für gemischten Chor, Kinderchor, Solostimmen und Orgel. Ferner riefen zwei vom Dirigenten des Vereins, Herrn Dr. Göhler, feinsinnig komponierte und von Frau Sanna van Rhyn sehr ansprechend vorgetragene Weihnachtslieder für Sopran, Violine (Rich. Kromer) und Orgel (Paul Homeyer) freudiges Interesse hervor. Der Künstlerverein bot seinen Mitgliedern einen sehr vornehmen Musikabend, indem er die Herren Konzertmeister Berber, Heyde, Sebald und Prof. Klengel zum Vortrag dreier Streichquartette von Beethoven, Heubner und Tschaikowsky gewonnen hatte. Die beiden akademischen Sängervereine „Paulus" und „Arion" feierten in alter Weise die herannahende fröhliche, selige Weihnachtszeit mit Aufführungen zweier von Vereinsangehörigen gedichteten und in Musik gesetzten Operetten, die grosse Heiterkeitserfolge erzielten und deren Titel hier eine kleine Vorstellung von dem fröhlichen Ulk dieser selbstgeschaffenen Novitäten geben mögen. Die Weihnachtsoperette der Arionen hiess: „Das Käthchen — von Petersburg" oder „Ein Fichtnerbaum steht einsam" oder „Nu, guten Abend, ja!" — Die Operette der Pauliner: „Die Fahrt nach dem Eisenhammer" oder „Was einer Feldwebelstochter nicht alles passieren kann" oder „Der kleine Cohn in Walhalla." Arthur Smolian.

LEMBERG: Die ersten Festtage der Philharmonie galten der einheimische Muse: polnische Kunst — polnische Künstler. Neu für uns war S. Stojowski — dessen „Polnische Phantasie" für Klavier und Orchester stürmischen Beifall fand; als ausübender Künstler liess er mich kalt. Nun folgt eine in knapper Berichtsform kaum zu bewältigende Konzertflut. Ich hebe vor allem die „italienische Epoche" hervor, die mit dem grossartigen Baritonisten San Marco begann und mit der Gemma Bellin-

cioni ruhmreich beschlossen wurde. Der „Walküre“ ersten Akt reichte man uns in Konzertform. So war es uns gegönnt, wenn nicht den „Ring“ zu besitzen, so doch wenigstens Bruchstücke hören zu dürfen! Für Herrn Bandrowski war die Sigmundpartie nicht neu, die Sieglinde fand eine ausgezeichnete Repräsentantin in Fr. Bohns-Heller, unserer talentvollsten dramatischen Sängerin. — Herr Ludwig war ein stimmschwacher Hunding. Das Orchester führte mit gewohnter Sicherheit und Präcision Direktor Czelańsky, doch fehlte dem Ganzen die Signatur der Wagnerschen Urtradition. — Von den Pianisten trug den grössten Lorbeer Silwinski davon, einer der besten Chopinspieler; neben ihm ward der einer Lemberger Familie entstammende 10jährige Miecio Horszowski als „Mozart redivivus“ begrüsst. Rosenthals feenhafte Technik erregte Ehrfurcht und Bewunderung — keine Liebe — — Der „Musikverein“ brachte unter Direktor Soltys eine korrekte Aufführung der Siebenten und eine vorzügliche Wiederholung der Neunten.

Dr. N. Hermelin.

LIVERPOOL: Besonders hervorzuheben sind hier die Konzerte der Philharmonie Society (unter Dr. Cowen). Die unvermeidliche „Francesco di Rimini“ fand nur mässigen Beifall. Dagegen erzielten zwei (für Liverpool) Neu-Aufführungen (nämlich R. Strauss' Tod und Verklärung und Liszts Orpheus) einen durchschlagenden Erfolg; ebenso die liebliche „Traum-Musik“ zu Hänsel und Gretel. Auch Liszts Rhapsodie No. 2 war eine Neuheit für Liverpool, die grossem Interesse begegnete. Weiter hörten wir Schumanns Symphonie No. 1 und Glucks Ouverture zu Iphigenia, während Mme. Careño mit Webers Konzertstück in f-moll den solistischen Teil unter stürmischem Beifall vertrat. Ein sehr interessantes Programm bot das von M. Rodewald für das „Ladies-Konzert“ Dargebotene. Ausser Berlioz' „Symphonie fantastique“ und mehreren Gesangs-Nummern waren es besonders Dr. Elgars „Trauermarsch“ und sein „Sursum Corda“, das, unter seiner Leitung trefflich exekutiert, grossen Beifall errang. Die Freude an guter Musik macht hier enorme Fortschritte, wie die Teilnahme des Publikums an populären und Sonntags-Konzerten zur Genüge beweist.

H. J. C.

MAGDEBURG: Die Wochen vor Weihnachten ebbt die grosse Welle der Konzert-Hochflut etwas zurück. Trotzdem war noch genug des Guten zu hören. Im vierten Symphoniekonzert des städtischen Orchesters im Stadttheater Sarasate und die noch wenig bekannte Skandinavische Symphonie von F. H. Cowen unter Krug-Waldsee. Der englische Komponist ist eine Art Gade mit einem Stich ins Moderne. Das Werk entbehrt einer gewissen stilistischen Einheit. Von der klassischen Form, die dem Eingangssatze zu Grunde liegt, gelangt man über Einflüsse der Romantiker hinweg zum letzten Satze, der starke programmatische Züge trägt. Am meisten malerisch wirkt die Musik Cowens im Adagio: Sommerabend auf dem Fjord. Weiche Moll-Stimmungen; geheimnisvoll webt der sinkende Tag seinen Schleier um die Felsen, die die Wasserflut wie Riesen bewachen. Vom Hintergrunde her verhallende Hörnerklänge. Sie gleiten über das Wasser und vermählen sich mit geheimnisvollen Klängen des Abendwindes (Harfe), der sich am Gestein bricht. Auch der Norden hat Liebes: die Geigen flüstern, die Harfe wirbt mit leisen Accorden, Flöten und Oboen bitten und fibrierende Pulsschläge der Pauke mischen sich ein. Die Hörner verklingen in der fernsten Ferne, die Nacht sinkt schnell herein und hüllt See und Gebirge in ihren schwarzen Mantel. Alles in allem: interessante geistvolle Musik, die aber schnell verblasste, als Richard Strauss mit „Tod und Verklärung“ zu Worte kam und sich die feurigen Tonströme des zweiten Teils dieser gewaltigen Tondichtung in das Haus ergossen. — Im dritten Konzert des Kaufmännischen Vereins wurde Ettore Gandolfi aus Turin gefeiert, ein Bassist mit ungewöhnlichen Mitteln, die im südlichen Sommer glänzend herangeblüht sind. Er sang Mozart, Spohr, Rossi, Saint-Saëns und . . . Chaminade. Im zweiten Casinokonzert

bewältigte Leopold Godowski ein Riesenprogramm: Tschaikowsky-Klavierkonzert, Chopin, Liszt, Wagner. Höchster technischer Glanz, mächtigste Angriffe auf den Bechstein-Flügel, der sie aushält, bestrickender Klangreiz im Piano: ein Rosenthal ohne dessen Schwächen. Max Hasse.

MÜNCHEN: Im vierten Abonnementskonzert des kgl. Hoforchesters kam die erste Novität seit Beginn der musikalischen Akademieen zur Aufführung, die Ballade „Herr Oluf" für Bariton und Orchester von Hans Pfitzner, einem jener vielen Komponisten, die in München fast nur vom Hörensagen bekannt sind. Man war recht gespannt auf das Werk, weil man glaubte, mindestens Gleichwertiges zu den stimmungsvollen Pfitznerschen Liedern erwarten zu dürfen, sah sich aber getäuscht. Dem neuen „Herrn Oluf" gebricht es an Formklarheit. Wenn er auch in den Einzelheiten viel malerische Schönheiten, viel Geist und Bildung birgt, so fehlt ihm doch die Hauptsache, die Architektonik. Man braucht nur Loewes „Oluf" zu vergleichen, der ganz anders wirkt, spannt und erschüttert, während der Pfitznersche trotz der weit lebhafter kolorierten Details am betonten Schluss versagt. Der Grund liegt in dem Verzicht auf die strophische Gliederung, d. h. in der Vernachlässigung der aus der poetischen Form abzuleitenden musikalischen. Pfitzner nennt sein Stück Ballade, ohne zu wissen, was für ein feines Stilgefühl diese Kunstgattung erheischt, und ohne sich klar zu sein, dass es eben die mannigfaltige tiefsymbolische Neuverwendung der Strophe ist, die den Kern der balladischen Wirkung ausmacht. Sein „Herr Oluf" ist auch keine Kantate, eher eine dramatische Soloscene mit reichlich nüchternstem Sprechton, auf der Bühne am Platz, im Konzertsaal aber gewiss nicht. Es fehlten nur noch Regievermerke, wie sie beispielsweise Liszt seinen „Glocken des Strassburger Münsters" mitgab, dann wäre das Mass der Widersprüche voll. Das Werk wurde übrigens recht gut interpretiert. Zumpe dirigierte, Feinhals sang, beide mit Interesse an der Sache, so dass ein ganz netter äusserer Erfolg zustande kam. Das erwähnte Chorwerk von Liszt war übrigens wenige Wochen vorher mit dem „Deutschen Requiem" von Brahms zusammen durch Bernhard Stavenhagen sehr verdienstvoll zur Aufführung gekommen. Im dritten Abonnementskonzert des kgl. Hoforchesters brachte Zumpe u. a. die Lisztsche Faust-Symphonie in grosszügiger Wiedergabe und den Pariser Pianisten Stojowski, der Beethovens G-dur-Konzert wenig durchdringend und die Brahmssche Variationen mit Fuge über ein Thema von Händel unvollständig spielte; er war augenscheinlich nicht disponiert. Die Weihnachtsfeiertage haben in die Flut der Solistenabende die erwünschte Stauung gebracht. Es sind ihrer nicht viele zu nennen: die Kammermusikabende der Böhmen und des Joachim-Quartetts, eine Soirée der Damen Sandra Droucker und Rose Ettinger, die mit dem Geiger Petschnikoff konzertierten und der 2. Liederabend des vortrefflichen Baritons Joseph Loritz, der vier Münchener Lyriker zu Worte kommen liess: Franz Mikorey (allerdings jetzt in Dessau), Max Reger, Schillings und Guido Peters. Die letzteren drei begleiteten ihre Lieder selbst; es war selbst für konzertfeste Hörer einer der anstrengendsten, aber auch anregendsten Abende.

Dr. Theodor Kroyer.

NEW-YORK: Die Oratorien-Gesellschaft führte unter Frank Damrosch den seit lange nicht gehörten „Paulus" vorzüglich auf. Solisten waren Shannah Cumming, Kath. Pelton, E. van Hoose, A. van Rooy. — Das Programm des zweiten Philharmonischen Konzerts enthielt Beethovens Ouverture „Coriolan", Liszts „Festklänge" und Weingartners zweite Symphonie in Es-dur, op. 29. Man verspürt in Weingartners Werk zu wenig Originalität. Er beginnt in Lisztscher Weise, um nach langen Umwegen in Brahmsscher und Schumannscher Manier zu enden. Am ansprechendsten ist der dritte Satz, den man aber eher dem Genre der Unterhaltungsmusik

zuweisen kann. Das Orchester unter Walter Damrosch spielte ausgezeichnet. Das Publikum verhielt sich kühl. In „Coriolan" hätten die Kontraste der Themen prägnanter sein können. Die „Festklänge" gehören nicht zu Listzs besten Werken. Die stark angepriesene Solistin Frl. Maud MacCarthy spielte Mendelssohns Violin-Konzert ohne Spur von Verständnis. — Das „Philadelphia Symphonie-Orchester" gab hier ein Konzert in Carnegie Hall. Die erste Symphonie von Brahms wurde ganz ausgezeichnet gespielt. Goldmarks Ouverture „Im Frühling" liess Wärme und Empfindung vermissen. Mark Hambourg spielte Tschaikowskys b-moll-Klavierkonzert mit glänzender Technik und viel Temperament. — Der böhmische Geiger Kocian konnte mich nicht von grosser Künstlerschaft überzeugen. Er erreicht Kubelik nicht, trotzdem an diesem auch viel auszusetzen war. Kocian spielte das fis-moll-Konzert von Ernst, zwei Stücke (Serenade melancholique und Valse scherzo) von Tschaikowsky und ein Paganinisches Bravourstück. Ausser immenser technischer Fertigkeit liegt in seinem Spiel nichts, um die Erinnerung an einen künstlerischen Genuss wach zu erhalten. — Frederic Lamond ist keiner der gewöhnlichen Virtuosen, er ist mehr ein „Denker am Klavier". Sinnlichkeit liegt ihm fern, ebenso alles süssliche Säuseln. — Das „Kneisel-Quartett von Boston" spielte in seinem ersten New-Yorker Konzert das Streichquartett op. 17 von Sgambati in ganz vorzüglicher Weise. Es ist ein schön und geistvoll erfundenes Werk voll riesiger Schwierigkeiten. Im d-moll-Trio von Arensky hatte Gabrilowitsch die Klavier-Partie übernommen, kehrte aber zu viel den Solisten heraus. Das Trio, zweifellos die beiden Mittelsätze, gehört dem Genre der guten Salonmusik an. — Zu einem hervorragenden Ensemble haben sich die New-Yorker Künstler D. Mannes, L. Marum, J. Altschuler, und L. Schulz vereinigt. Im ersten Kammermusik-Konzert spielten sie das schwere Streich-Quartett op. 4 in b-moll von Tanéiew. Sehr zu loben war die rhythmische Genauigkeit und die Reinheit. Herr Mannes hat einen grossen und seelenvollen Ton. Frau Mannes-Damrosch führte den Klavier-Part einer Violin-Sonate von Bach sehr künstlerisch aus. — Raoul Pugno hatte im „Liederkranz-Konzert" wiederum kolossalen Erfolg mit Griegs Klavier-Konzert. Seine Recitals haben starke Anziehungskraft. — Der böhmische Bariton Oumiroff gab ein Recital. Die Stimme ist schön, für deutsche Meisterlieder reicht seine Kunst nicht aus. — Die „Musical Art Society", ein aus professionellen Sängern bestehender Chor unter Frank Damrosch, sang im ersten Konzert Werke von Sweelinck, Eccard, Palestrina, Gabrieli, Vittoria, Bach, Brahms, Henschel, Leslie und Wüllner nahezu vollendet. Diese Konzerte gehören zu den „Ereignissen" der Saison. — Im zweiten Konzert des „Kneisel-Quartett" wurden das a-moll-Quartett op. 29 von Schubert und das d-moll op. 76 No. 2 von Haydn gespielt. Zwischen beiden trugen Franz Kneisel und Fred. Lamond die Violin-Sonate op. 18 von Richard Strauss in idealer Weise vor. Lamond zeigte sich als Kammermusik-Spieler ersten Ranges.

Arthur Laser.

PARIS: Unter der neuen Leitung rafft sich unser Konservatorium allmählich zu neuen Thaten auf. Es hat das bei Colonne und Lamoureux sattsam abgespielte „Siegfriedidyll" endlich auch mit Erfolg vorgeführt und brachte als völlige Neuheit das Klavierkonzert in d-moll von Brahms, das, von W. Rehberg trefflich vorgetragen, nach dem letzten Satz nicht unfreundlich aufgenommen wurde, dann die Ouvertüre zur „Verkauften Braut" von Smetana, die sich lebhaften Beifalls zu erfreuen hatte. Die jährlich wiederkehrende Vorführung der Arbeiten seines mit dem Rompreise gekrönten Zöglings ward diesmal Jules Mouquet, einem Preisträger von 1896, zugedacht. Wir hörten eine symphonische Dichtung „Andromeda", einen Frauenchor mit Altsolo, eine Tenorarie aus einem Oratorium „Isaaks Opferung", zwei Sätze für Streichorchester,

ein Lied und einige Nummern aus einem Oratorium „Das jüngste Gericht“, durchaus Arbeiten von schwacher Erfindung mit rasch abflatternden Themen in kurzatmiger Durchführung, aber korrekt und geschickt behandelt, namentlich in der Orchestrierung. Die letzteren Eigenschaften sind bei uns jetzt so wohlfeil wie die Brombeeren, und da jeder unserer musikalischen Rompilger den Steuerträgern im ganzen eine Auslage von mindestens 20000 Francs verursacht, so werden die wenigen Komponisten, die nach ihrer Rückkehr aus der Villa Medici der Kunst und dem Vaterlande zur Ehre gereichen, wahrlich mit grossen Opfern erkauft. Auf einige Treffer wie Gustave Charpentier und Claude Debussy kommen gar manche Nieten. — Bei Colonne kam eine schon anderthalb Jahrzehnte alte, aber noch unaufgeführte, recht ansprechende symphonische Arbeit des begabten Alfred Bruneau zur Aufführung, für die das uralte Märchen vom Dornröschen in der französischen Fassung das dankbare Programm bot. Dort hörte man auch die Symphonie in c-moll von Gernsheim, die bisher nur im Musiksaale einer vornehmen Liebhaberin einmal zur Aufführung gelangt war, und unter der Leitung des Komponisten freundlich aufgenommen wurde. Eines grossen Erfolges hatte sich die Symphonie in A-dur von Widor zu erfreuen, die schon 1894 entstand und 1897 in Berlin durch Richard Strauss zur ersten Aufführung kam, uns aber bis jetzt unbekannt geblieben war, was jüngere und minder angesehene Komponisten als Widor zum Schaffen auf diesem Gebiete nicht gerade ermuntern kann. Neu war auch die Vertonung der lyrischen Dichtung „Die auserlesene Maid“ (La Damoiselle élue) von Dante G. Rossetti durch Claude Debussy. Noch in der Villa Medici, 1884, schrieb der Komponist dieses ganz eigenartige kleine Werk für Orchester, Sopran-Solo und Frauenchor, das den Mitgliedern der Akademie so abstrus vorkam, dass sie diese Arbeit des Romzöglings der Ehre einer Aufführung im Konservatorium nicht würdigten. Sie zeigt im Keime bereits fast alle Eigenschaften, durch die „Pelleas und Melisande“, die neue, erfolgreiche Oper von Debussy sich auszeichnet, und wurde, ungeachtet der befremdlichen Form, mit lebhaftem Beifall aufgenommen. — Die Konzerte Lamoureux brachten einen effektvollen „französischen Militärmarsch“ von Saint-Saëns, eine hübsche lyrische Scene für Tenor von Arthur Coquard und als Neuheit die „Hunnenschlacht“ von Liszt, die abfiel. Man hörte auch ein „Symphonisches Vorspiel“ von R. Caetani, für das die hiesige und auch die auswärtige Presse in ungewöhnlichem Masse sich einsetzte, eine weitschichtige, gut durchgeführte Arbeit von recht mässigem Interesse, die nicht durchgriff. Manches wird erklärlich, wenn man erfährt, was hier wenig bekannt wurde, dass der Komponist eigentlich der römische Herzog Roffredo von Caetani ist, dessen Familie schon im 12. Jahrhundert einen Papst geliefert hat.

Dr. O. Berggruen.

POSEN: Das dritte der Kammer-Konzerte brachte, vom Holländer-Trio gespielt, Trio von Tschaikowsky (a-moll op. 50), Brahms (H-dur op. 8) und Victor Bendix (Trio A-dur). Ersteres sprach namentlich an, des Dänen Bendix Opus vermochte dies weniger, die gewandte Factur muss vielfach den Gehalt decken. In einem Konzert der Frau Mysz-Gmeiner mit Frl. von Brennerberg und Herrn Behm, erfreute diese temparamentvolle Interpretin des Liedes durch Gaben von Schubert, Brahms, Schumann, Grieg und Strauss; wenige Wochen darauf wusste Fr. Charlotte Huhn, bislang hier als Bühnensängerin hoch geschätzt, auch im Konzertsaal Begeisterung zu entfachen, durch die Weise, wie sie nicht weniger als 12 Repräsentanten des deutschen Liedes, von Schubert bis Strauss, zur Geltung brachte. Ein grosses Chorkonzert brachte der Hennigsche Gesangverein mit Klughardts Oratorium „Judith“. Das Werk ist interessant, wenn auch nicht künstlerisch einheitlich und nach der solistischen Seite hin besonders eindringlich bedacht. Von den Solisten, Frau Geller Wolter, Frau

Schrader-Röhtig, die Herren Trautermann und Schütz, darf nur der Ersteren das Prädikat „cum laude" zuerkannt werden. Dr. Theile.

PRAG: Unser Konzertleben verzeichnet nur ein wichtiges Ereignis: Die Aufführung der Brucknerschen „Siebenten" durch die böhmische Philharmonie. Bruckners Symphonieen sind schon das Waterloo für manchen Napoleon des Orchesters geworden. Der Czeche Oskar Nedbal aber hat mit sicherem künstlerischen Instinkt den rechten, grossen Stil dafür getroffen. Es war wie man zu sagen pflegt eine „That". — Im Rahmen einer Fiedermausvorstellung im Neuen deutschen Theater feierte Alfred Grünfeld (ein geborener Prager) sein Jubiläum als Virtuose. Ich verstehe die Welt nicht mehr, die diesen glatten Voyageur des Klavierspiels als grossen „Künstler" „verehren" kann! — Das Konservatorium zeigte im letzten Konzert alle Merkmale der gegenwärtigen Ära. Orchesterschule: sehr gut; Violinschule (Ševčik): eitel Fingergeschinder; Klavierschule (Irneček): weder Geist noch Technik. — In der Matinée des Theaterorchesters hat Schuberts Grand Duo, von H. Wolf für Orchester instrumentiert, sich gut angehört, den Clou bildete der weihevolle „Gesang der Apollopriesterin" von Richard Strauss.

Dr. R. Batka.

ROSTOCK: Von bedeutenden Orchesterwerken ist Berlioz' phantastische Symphonie zu erwähnen, die Musikdirektor Schulz zweimal, im Konzertverein und im Symphoniekonzert, aufführte. Auch Vorspiel und Bacchanal aus dem neuen Tannhäuser wurden wiederholt. — Die Singakademie unter Prof. Dr. Thierfelder brachte Mendelssohns „Elias", Musikdirektor Schulz Schumanns „Manfred" und Mendelssohns „Loreley". Im Konzertverein spielte Sapellnikoff. — Von den acht modernen Dichterabenden, die der hiesige Frauenbildungsverein veranstaltet, war der erste Mörike-Wolf gewidmet. Herr Wilke sang 11 Lieder, Kapellmeister Mörike begleitete, ich selbst hielt einen Vortrag über Mörike-Wolf und das moderne Lied. Prof. Dr. Golther.

SONDERSHAUSEN: Unsere Herbstkonzerte brachten manche Neuheit. Von Kammermusikwerken interessierte ein Klavierquintett (f-moll) von César Franck, eine tiefe Schöpfung, deren erster Satz grüblerische Fragen stellt, die das Finale trostvoll löst. G. Sgambatis vornehmen Tonsatz lernten wir in dem Klavierquintett B-dur op. 5 kennen, dem als heimliches Programm wohl die Schilderung italienischen Lebens zu Grunde liegt. Offen trägt diese Devise die Orchestersuite von G. Charpentier zur Schau: „Impressions d'Italie", die unter Prof. Schröders Leitung von der Hofkapelle mit zündendem Schwung ausgeführt wurde. Die charakteristischen Themen und das reiche Tonfarbenspiel zeugen von der üppigen Erfindung und Instrumentierungskunst des modernen Meisters. In mystische Regionen führte uns die symphonische Dichtung von V. d'Indy: „Istar". Eine Astartensage aus dem assyrischen Heldenepos: „Izdubar" bildet das Programm der Komposition, die etwas Exstatisches, Übersinnliches an sich hat. — Von hiesigen Solisten liessen sich die Herren Hofpianist Fischer und Hofkonzertmeister Corbach hören. Die früheren Mitglieder unserer Hofkapelle, die Herren Konzertmeister Arno Hilf und Prof. Petri entzückten mit Werken von Bach, Brahms, Spohr etc. durch ihre edle Kunst. Von Vokalisten sind die Damen Kammersängerin Hanna Lür, Frau Ritter-Gritzner und Heymann-Engel, die Herren Alfred Rittershaus und Max Rothenbücher zu nennen. M. Boltz.

WIEN: In den Tagen der Weihnachtswoche hat sich der Tumult der Konzertsaison gelegt. Ein philharmonisches Konzert mit buntscheckigem Programm, enthaltend eine unzulängliche Wiedergabe der tragischen Ouvertüre von Brahms, Richard Strauss' Jugendserenade op. 7, vortreffliche Liedervorträge der Frau Lula Gmeiner und eine korrekte Aufführung der Pastoralsymphonie, war ein neues Zeugnis für die sinkende Vitalität des einst so kraftvollen Unternehmens. Aufrüttelnd wirkte die Kunst und Per-

sönlichkeit Eugène Ysayes, der unter grossem Andrang vor einigen Tagen sein zweites diesjähriges Konzert gab. Mit Mendelssohns und Beethovens Violinkonzerten hat er seine ausserordentliche Kunst an den härtesten Probsteinen sieghaft dargethan. Seine Virtuosität, der kaum Grenzen gesetzt sind, steht unter dem gestaltenden Zwang einer überaus starken Musiknatur. Ysaye spielt nur ungern reine Virtuosenstücke. Greift er aber nach einem solchen, so meistert er es mit verblüffender Souveränität und Leichtigkeit. Nach den grossen Eindrücken, die uns eben Joachims Quartettspiel hinterlassen, war es eine komplementäre Genugthuung, die Zukunft des Konzertspiels im grossen Stil durch einen Ebenbürtigen gesichert zu sehen. Gustav Schoenaich.

Wir Unterzeichnete, die wir der Ehre teilhaftig waren, den Umgang des Meisters zu geniessen, und seine Absicht (abgesehen von seiner öffentlichen Erklärung, sein Werk Parsifal einzig und ausschliesslich in Bayreuth aufgeführt wissen zu wollen) genau kennen, protestieren hiermit gegen die in Amsterdam stattgehabte Gesamtaufführung des Bühnenweihfestspieles als gegen ein Unternehmen, das im Widerspruch steht zu dem Willen des Meisters und eine Verletzung seiner Kunst bedeutet, insofern, als ein Bühnenwerk in der Form eines Oratoriums zur Konzertaufführung gebracht ward.

Karl Klindworth. Hans Richter. Adolf v. Gross. Emil Heckel. Felix Mottl. Franz Fischer. C. Fr. Glasenapp. H. P. Frhr. v. Wolzogen. Engelbert Humperdinck. Julius Kniese.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Würdigung Franz Kuglers als Liederkomponisten unterstützen wir in unseren Beilagen durch zwei seiner schlichten Lieder, die den „Liederheften" (Stuttgart 1852) entnommen sind.

Das folgende Blatt stellt das Selbstporträt Franz Kuglers von hinten und vorn dar. Es ist der vordere und hintere Umschlag des „Skizzenbuches" (Berlin 1830). Karl Rosenkranz spricht darüber in seinem Werke „Von Magdeburg bis Königsberg" (p. 334): „Da stand er vor mir in der Tracht, wie er sich selber gezeichnet und in Kupfer auf den Umschlag seiner ersten Gedichtssammlung gestochen hat, auf der Vorderseite im Revers, auf der Rückseite im Avers. In diesem gelbbraunen Rock, den Tornister auf dem Rücken, den Stock in der Hand, prägte er sich mir fürs Leben ein."

Auch sei eine Wiedergabe nach einer Original-Radierung Kuglers aus seinem „Skizzenbuch" angefügt. Es stellt die Arabeske zu einer Phantasiedichtung über Uhlands „Des Sängers Fluch" dar.

Das Erinnerungsblatt an Edouard Lalo sei durch ein Porträt des französischen Komponisten, sowie einen Brief illustriert. Letzterer sagt an sich zwar nicht viel, giebt aber wenigstens eine Probe seiner Hand- und Notenschrift aus dem 60. Jahre seines Lebens. Der Brief ist an Achille Vogue in Guines gerichtet.

Meister Goldmarks Porträt sei die Begleitung zu dem Aufsatz über die ausserordentlich erfolgreiche Uraufführung des „Götz von Berlichingen" in Budapest.

Dem Bildnis von Henri Herz, dem in den Jahren 1825—1835 gefeiertsten Pianisten der Welt, der am 6. Januar vor 100 Jahren das Licht der Welt erblickte, liegt ein prachtvoller Stich von Baugniet aus dem Jahre 1838 zu Grunde. Das Blatt stammt aus der berühmten Mendelssohnschen Porträt-Sammlung, die vor einiger Zeit in den Besitz des preussischen Staats überging. Es sei bei dieser Gelegenheit bemerkt, dass unserer „Musik" die Erlaubnis zu teil wurde, eine Anzahl der wertvollsten Blätter reproduzieren zu dürfen. Den Reigen eröffnet Henri Herz; die weiteren Abbildungen sollen in zwangloser Folge unseren Heften beigegeben werden.

Herr Julius Röntgen in Amsterdam macht uns darauf aufmerksam, dass der auf der letzten Beilage im Beethovenheft (Musik II, 6), der Karikatur von Reimers, betitelt „Das grosse Konzert in Leipzig", mit Wilhelmj bezeichnete Geiger nicht diesen, sondern Joseph Joachim darstelle.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

ZWEI LIEDER

für eine Singstimme und Klavier

von
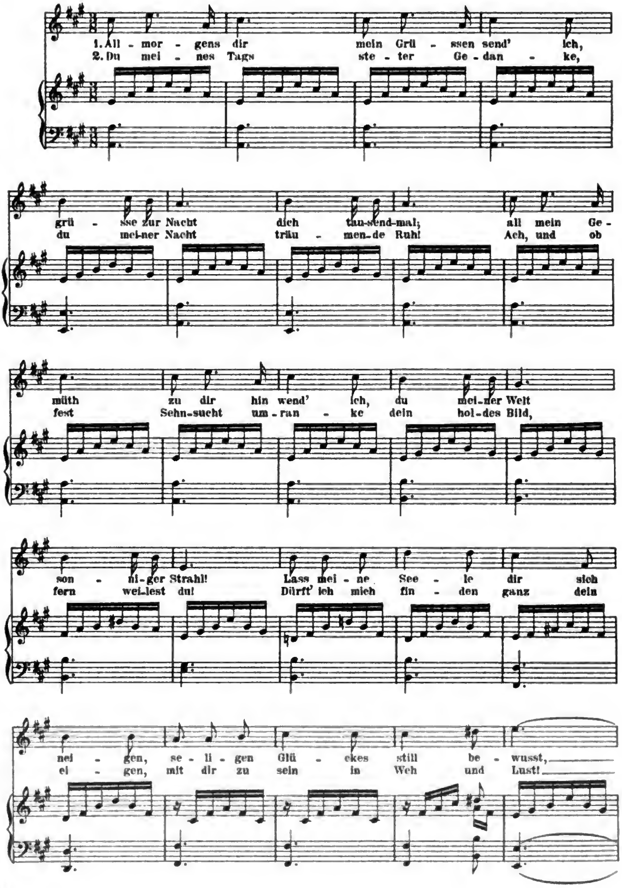
FRANZ KUGLER
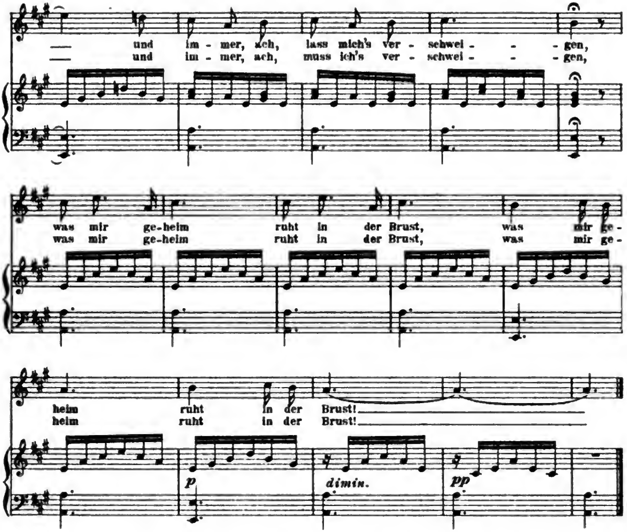
II. 8.

Allmorgens dir mein Grüssen send' ich.

Gedicht von Franz Kugler.

Französische Weise, von Méhul.
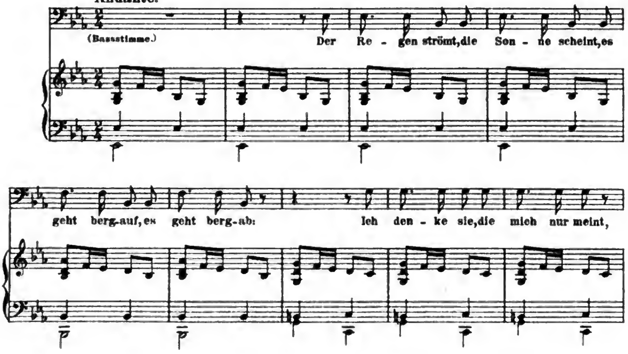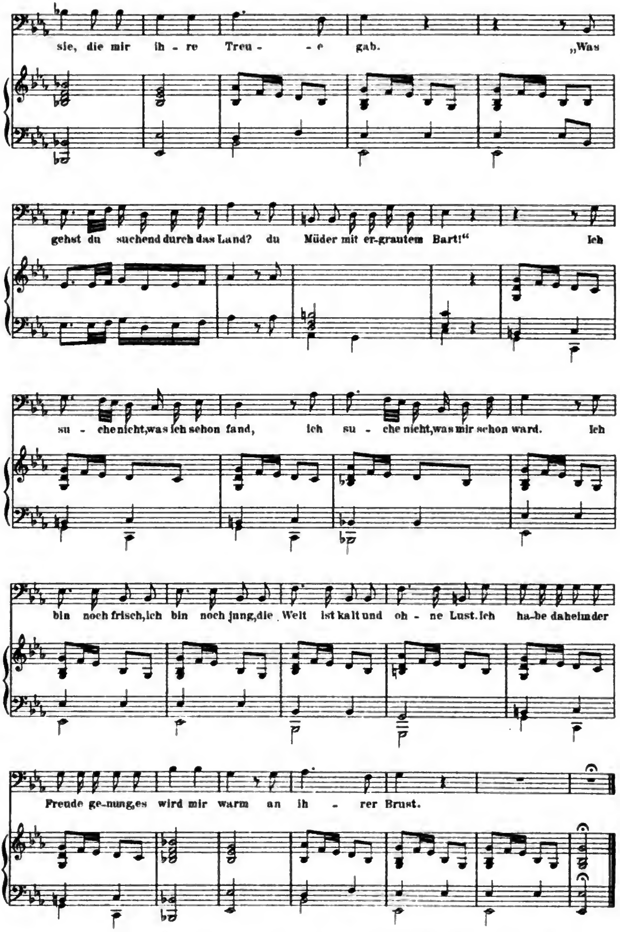




Auf der Wanderschaft.

Gedicht von Adelbert von Chamisso.

Andante. 1827.





Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.





SELBSTPORTRAIT FRANZ KUGLERS o o o o o

Vorderer und hinterer Umschlag zu seinem Skizzenbuch (1830)



DES SÄNGERS FLUCH

Radierung von Franz Kugler

II 8



EDOUARD LALO
⋆ 27. JANUAR 1823

II. 8

19 Mars 82

Monsieur, J'ai reçu vos deux lettres, mais j'ai été gravement malade et je suis encore souffrant, c'est ce qui m'a empêché de vous répondre. — Tout travail m'est encore interdit, je ne peux donc vous envoyer qu'une brève citation:



Namouna, ballet en 2 actes et 3 tableaux, représenté à l'Opéra le 6 Mars 1882.

Recevez, Monsieur, l'expression de toute ma considération. E. Lalo

BRIEF VON EDOUARD LALO

II. 8



J. Löwy Wien, phot.

CARL GOLDMARK



II. 8

HENRI HERZ o o
★ 6. JANUAR 1803

DIE MUSIK

Ich kenne Menschen genug, die sich bei den grössten Werken der Kunst und der Natur sogleich ihres armseligsten Bedürfnisses erinnern, ihr Gewissen und ihre Moral mit in die Oper nehmen, ihre Liebe und Hass vor einem Säulengange nicht ablegen, und das Beste und Grösste, was ihnen von aussen gebracht werden kann, in ihrer Vorstellungsart erst möglichst verkleinern müssen, um es mit ihrem kümmerlichen Wesen nur einigermassen verbinden zu können.

Goethe

II. JAHR 1903 HEFT 9

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

ZANDER.

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
o Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark o
o o Preis des einzelnen Heftes 1 Mark o o
o o Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark o o
Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen
o o o o Jahrgangs 2.50 Mark o o o o
Abonnements nehmen alle Buch- und
o Musikalienhandlungen entgegen o

OPERNREGIE

von

Dr. Carl Hagemann-Essen

VORBEMERKUNG

Der Herausgeber dieser Zeitschrift wandte sich zu Anfang vorigen Jahres an eine grössere Anzahl deutscher Operndirigenten mit der Bitte, sich über die recht traurigen Opern-Regie-Verhältnisse am deutschen Theater zu äussern. Diese Kapellmeister-Rundfrage ist nun leider völlig ergebnislos verlaufen. Aus der Reihe der angesprochenen vierzig Herren haben überhaupt nur zehn geantwortet, von denen wiederum nur einige wenige die Frage kritisch behandelten, keiner sich aber auch nur einigermassen erschöpfend mit ihr auseinandersetzte. Mehrere stark überbürdete Stadttheater-Dirigenten, die, wie sie selbst sagten, in ihren „Opernfabrik-Betrieben" besonders traurige Erfahrungen auf diesem Gebiete machen konnten, fanden im Saisontrubel nicht die nötige Musse zu schriftstellerischer Bethätigung. Verschiedene Hofkapellmeister, die sonst ebenfalls gern ein „kräftiges Wörtchen mitgeredet" hätten, aber durch ein Verbot ihrer Intendanz nicht in der Lage waren, sich an öffentlichen Polemiken über das eigene Kunstinstitut zu beteiligen, mussten die Beantwortung ablehnen, da natürlicherweise im wesentlichen die Verhältnisse an der Stätte ihrer augenblicklichen Wirksamkeit die Unterlagen zu einer Meinungsäusserung liefern würden. Andere hingegen meinten, dass die ganze Regisseurfrage das grosse Publikum garnicht einmal sonderlich interessiere — während sich sogar eine Stimme fand, die in die „Elegie auf unsere gegenwärtigen Regie-Zustände" nicht einstimmen zu können glaubte, da die kleineren Bühnen höheren künstlerischen Anforderungen doch nicht zu genügen vermöchten, und die Verhältnisse an grösseren Theatern so trefflich seien, dass sie eine „Jerimiade über Regie" sehr gut entbehren könnten.

Ein klein wenig eingehender als die übrigen Kollegen lassen sich die Hofkapellmeister Schalk und Walter in Wien und Operndirektor Mahler aus. Von ihnen sieht Kapellmeister Schalk den Kern der ganzen Kalamität sehr richtig darin, „dass der untere Dirigent gewöhnlich oder doch sehr häufig ein reiner Musiker ist und für das Drama wenig oder kein Verständnis hat, während der obere (scenische) Dirigent meist von so inferiorer musikalischer Ausbildung ist, dass er von dem eigentlichen

Geiste des zu inscenierenden Werkes nur höchst mangelhafte Vorstellungen hat." Leider begnügt er sich mit dieser mehr negativen Feststellung, ohne weitere positive Änderungsvorschläge auch nur anzudeuten. „Es ist eben," so fährt er in seinem Schreiben fort, „für einen inmitten dieser Übelstände Thätigen schwer und misslich, sich darüber zu äussern. Ich meine, dass auf dem Wege kalter Erörterungen hier überhaupt wenig geleistet werden kann, und alles Reformieren sozusagen nur durch die praktische That zu bewerkstelligen ist." Thaten pflegen jedoch nur aus einer gewissen inneren Notwendigkeit zu entspringen. Diese Notwendigkeit muss dann aber aufgedeckt, klargelegt und dadurch die That selbst nach Umfang und Eigenart gefordert werden. Dies kann gewiss von dem zur Leistung Berufenen selbst, aber sicherlich auch, mitunter sogar sehr fördernd, von anderen geschehen. Ferner sind dann die verschiedenen Etappen des Thuns festzulegen, der Grundriss, die verschiedenen Schnitte und Ansichten des Reform-Gebäudes zur Durchführung der geforderten Massregeln aufzureissen: im Ganzen und im Einzelnen. Um Fragen beantworten zu können, müssen Fragen aufgeworfen, — um zur praktischen Lösung irgend eines Problems fortschreiten zu können, müssen die grundlegenden Fragen zuvor beantwortet werden. Die grossen Anreger sind zu allen Zeiten ebenso wichtig und notwendig gewesen, wie die grossen Thäter. Also sollte man sich doch auch in diesem Punkte zunächst einmal über die Notwendigkeit und dann über die Bedingungen zur Reform klar werden.

Hofoperndirektor Mahler (Wien), der übrigens ausdrücklich in seiner Zuschrift betont, dass es mit der Opernregie im allgemeinen sehr schlecht stände, behauptet nun, als ein Mann der That nicht zum Wort berufen zu sein. Der Künstler solle mit Goethe nicht „reden", sondern „bilden", solle mit Wagner das „Beispiel" geben. Ihm schliessen sich dann wohl auch die übrigen Herren an, die dem Herausgeber in einer kurzen zustimmenden Notiz zwar eine ausführliche Äusserung zu dieser, wie Siegfried Wagner schreibt „heiklen Frage" ankündigten, später aber doch von einer Einsendung Abstand nahmen.

Wenn es demnach nicht Sache der ausübenden Künstler ist, hier theoretisierend einzugreifen und zu einer öffentlichen Diskussion anzuregen, dann ist es zweifellos Sache der Kunstfreunde, der Kritik. Und so möchte ich es denn im Auftrage des Herausgebers dieser Zeitschrift einmal versuchen, die Verhältnisse der Opernregie unserer Tage kritisch zu beleuchten, die Mängel in der Ausübung dieser ungemein wichtigen künstlerischen Thätigkeit aufzuzeigen und die Möglichkeit und die Art und Weise ihrer Abstellung grundlegend, wenn auch nur kurzzügig zu erörtern. Lasst uns also erst Worte wechseln, um dann — hoffentlich Thaten zu sehen.

I

Was man in den Opern-Aufführungen der Provinz an künstlerischen Unzulänglichkeiten auf den verschiedenen Gebieten der vielästigen Gesamtregie erleben kann, spottet mitunter aller Beschreibung. Es giebt eine ganze Menge Stadttheater, die sonst durchaus zu den ordentlichen gerechnet werden wollen, wo sogenannte Repertoire-Opern selbst bei ganz neu zusammengestelltem Personal mit einer Ensembleprobe am Klavier und einer Orchesterprobe lustig herausgetrieben, wo absoluten Neuheiten ihrer zwei, allerhöchstens drei bewilligt werden. Aber auch an grösseren Bühnen geht es nicht viel würdiger zu. Wie Felix Weingartner in seiner Broschüre „Über das Dirigieren" erzählt, hat er sich am Königsberger Theater deshalb unbeliebt gemacht, weil er für jede Aufführung mehrere Proben verlangte und dadurch in den üblen Ruf kam, kein Routinier zu sein. Aus diesem Grunde wollte man ihn dann auch später an anderen Bühnen thatsächlich nicht verpflichten. Dabei handelt es sich auf besseren Theatern immerhin wenigstens um geschulte Sänger. Das Orchester ist meist recht gut und die Chöre — nicht ganz so schlecht wie im Innern der Provinz. Von einem Einspielen der verschiedenen Darstellungsfaktoren, wie es Wagner und seine Kunst als obersten Grundsatz hinstellen, kann natürlich auch hier nicht im mindesten die Rede sein. Und wie sieht es damit nun erst an kleineren Theatern aus! Wagner auf Provinzbühnen! Es steht schlimm drum. Des Meisters leichter zu inscenierende Musikdramen sind grösstenteils völlig in der Opernkonvention versandet. Es thut daher bitter Not, dass seine Werke dem Publikum wieder einmal blank geputzt werden. Der Tannhäuser- und Lohengrin-Schlendrian muss endlich ein Ende nehmen. Es wäre daher strengste Pflicht der Direktionen, eine oder zwei Spielzeiten hindurch die „Novitäten", um hier dies greulichste Wort im Bühnenjargon und zwar zur Warnung einmal zu gebrauchen, ganz oder doch grösserenteils auf sich beruhen zu lassen und mit jenen beiden beliebtesten Dramen auch den Holländer von Grund auf neu einzustudieren. Das Orchester vermag auch an den mittleren Provinzbühnen durchweg zu befriedigen. Es zählt leicht 42 bis 45 Mitglieder, bleibt sich in seiner Zusammensetzung so ziemlich gleich und ist daher meist trefflich eingespielt. Hier wirkt eben die zweite grosse Meininger Kunstthat noch nach, die mit dem Namen Hans von Bülows für alle Zeiten eng verknüpft bleibt. Nachdem er im Jahre 1880 an die Spitze der kleinen Meininger Hofkapelle berufen war, machte er bereits im folgenden Winter seine berühmte grosse Rundreise, die für die deutschen Konzertsäle geradezu eine Erlösung bedeutete. Bülow als Dirigent und nicht minder sein ausgezeichnet eingespieltes, durch eine bisher nicht gekannte rhythmische Straffheit und dynamische Ausgeglichenheit hervorragendes Orchester machten Schule. Die lebenden Metronomen —

auch Kapellmeister genannt — verschwanden, bis auf einige ganz zähe oder lebenslänglich angestellte, nach und nach sehr bald, und künstlerische Individualitäten, Männer von ernstem Können und Wollen, bestiegen unsere Konzertpodien, um nunmehr die grossen Werke der klassischen Meister möglichst aller Kunstperioden wirklich einzustudieren und dabei auf ihren Musikkörpern wie auf einem Instrumente spielen zu lernen. Hiervon zehren wir noch heute. Und so geben die mittleren Bühnenorchester, wenn nicht doch die ortsanwesende Militärkapelle neben dem Dienst auf dem Marsche und beim Liebesmahl auch noch den Dienst im Theater zu versehen hat, in der That heute selten zu groben Ausstellungen Anlass. Ganz schlecht steht es aber um die Chöre. Wie weit es in jedem einzelnen Falle mit der Beherrschung der blossen Noten reicht, das hängt vom sogenannten Chordirigenten, meist einem blutjungen Anfänger ab, dem die langgedienten Choristen mehr oder weniger auf der Nase spielen. Im übrigen ist es aber auch späterhin unter dem Herrn Kapellmeister fast durchgängig Brauch, alles nur in einem Stärkegrad, so ungefähr in einem mittleren Forte zu singen. Das gegenseitige Angleichen von Solisten und Orchester mag bei gutem Willen beider Teile vielfach noch einigermassen gehen. Chor und Orchester haben aber in Sachen der Dynamik fast nie dieselbe Meinung. Der Dirigent ist meist froh, wenn die Herrschaften oben und unten überhaupt zusammenbleiben. Ein Piano giebt es nun schon garnicht. Was man bei jeder Volksschulfeier von den Kinderstimmen hören kann, sucht man auf dem deutschen Theater vergebens. Natürlich bleibt auch die Beteiligung der Chöre am Spiel ein frommer Wunsch. Jeder singt sein Verslein ab und freut sich, wenn alles stimmt: das heisst, wenn er selbst, die anderen und das Orchester zum Schlussforte zusammentreffen. Und ähnlich steht es mit den Ensembles.

An diesen erbärmlichen Zuständen ist nun das Publikum nicht ohne Schuld. Wenn in einem Wochen-Abonnement, das oft bis zu vierzig Vorstellungen zählt, zweimal der Lohengrin erscheint, dann werden von der gesamten Familie die furchtbarsten Verwünschungen gegen die Theaterdirektion ausgestossen oder mindestens doch über eine auffallende Vernachlässigung der Freitagserie gegenüber der Dienstagserie bittere Klagen erhoben. Nicht reine Kunstfreude, sondern Neugierde treibt eben die Menge ins Theater. Man will stets etwas Anderes, wenn möglich Neues und Neuestes haben. Und da nun die Stücke aus dem gängigen Opernrepertoire, die die kleineren Bühnen wirklich darstellen können und oft auch so hübsch darstellen — was kann man beispielsweise hier und da für nette Lortzing-Aufführungen sehen — bald erschöpft sind, so musste es bei den Ansprüchen des Publikums notwendig dahin kommen, dass auch die kleinen und kleinsten Theater durchweg alles geben, was der Opern-

markt an verschiedenen Genres feilbietet: vom deutschen Singspiel bis zur romantischen Oper, von der Operette bis zu den italienischen Verismen, von der grande opéra bis zum deutschen Worttondrama. Da schleppt man auf winzigen Bühnchen die „Meistersinger" vor die Rampe und bringt das Publikum durch eine Siegfried-Aufführung mit Spieloper-Darstellern um das letzte bischen mühsam errungenen Wagner-Verständnisses. Dieses Verfahren, das durch die übliche Einrichtung von sieben oder gar acht Vorstellungen wöchentlich in noch ungünstigerem Lichte erscheint, macht nun eine Abrundung des Dargebotenen einfach unmöglich. Bei jeder Leistung nimmt mit zunehmender Quantität die Qualität für die Zeiteinheit ab und umgekehrt. Dieser Grundsatz für alle Art menschlichen Schaffens gilt ebenso für das künstlerische Treiben, gilt auch für das Theater.

Das gemischte Repertoire unserer städtischen Bühnen, das, wie wir sahen, die weite Flucht von der „Schönen Helena" bis zur „Götterdämmerung" umfasst und zwar durchschnittlich von demselben, oder doch von einem verhältnismässig nicht sehr ausgiebigen Personal bewältigt werden muss, lässt dann auch ganz selbstverständlich die Stilgrenzen für jedes einzelne Genre nicht gehörig hervortreten. Der sogenannte „Heldentenor" kann nicht gleich vortrefflich als Alfred (Fledermaus), Tamino, Prophet und Siegfried sein. Hier handelt es sich nicht nur um die künstlerische Persönlichkeit, sondern auch um die Gesangstechnik. Diesem Stilwirrwarr und damit gleichzeitig auch den übrigen Schäden ist aber wohl nur dadurch von Grund aus abzuhelfen, dass man sich in Deutschland zunächst einmal mehr wie bisher auf deutsche Opern beschränkt, die ja bei genauerem Hinsehen in Hülle und Fülle daliegen und dass man, wie es ja schon in den letzten Jahren für die grösseren Städte erfolgreich versucht wurde, die ausländischen Opern, wenigstens zum wesentlicheren Teile, auch von ausländischen Truppen vorführen lässt. Diese Gastspiele französischer und italienischer Unternehmungen, die schon heute nicht nur Berlin, sondern auch Städte zum Beispiel vom Range Hannovers sehr gern aufsuchen, könnten sich jedenfalls leicht auch auf die Provinztheater erstrecken. Ferner würden die leidigen Verhältnisse dadurch aufgebessert werden, dass man, wenigstens in den bedeutenderen Orten, für die verschiedenen Opern-Gattungen verschiedene Häuser baute. Leider sind wir ja im normalen Stadttheaterbetriebe gezwungen, Mozart, den Meister des feinen musikalischen Lustspiels, mit Wagner, dem Meister der tragischen Bühne, in demselben Hause zu Gast zu bitten. Mozarts Komödien sind aber Kammerkunst, aristokratisch — Wagners Tragödien dagegen Gemeinkunst, demokratisch. Am richtigsten thäten daher alle Städte, die es sich eben leisten können, wenn sie das gesamte Repertoire auf mindestens zwei getrennte Säle verteilten: auf ein grosses Opernhaus

(Wagner-Theater) und auf ein intimes Opernhaus (Mozart-Theater), wie dies bekanntlich in München schon vorteilhaft durchgeführt ist. Das grössere von beiden hätte das deutsche Musikdrama, Wagner und die Jüngeren, vielleicht die Romantik, und wenn man sie nicht entbehren kann, meinetwegen auch die grosse Oper der Franzosen, einschliesslich der Bungert, Goldmark und Genossen zu beherbergen — während das kleinere den Italienern, der deutschen Konversations- und Spieloper, der französischen Genreoper von der eleganten Salonmache eines Massenet bis wohl hinauf zu Gluck, den Operetten und Singspielen verbleiben müsste. Die grossen Stadttheater, die Musikdrama und Schauspiel gemeinsam pflegen, könnten dann ihr Schauspiel-Repertoire auf die beiden Häuser nach ähnlichen Gesichtspunkten verteilen, indem etwa die klassischen Stücke im Wagner-Theater, das bürgerliche und moderne Drama dagegen im Mozart-Theater sein Unterkommen fände. Die Einrichtung des besonderen Hauses für das besondere Genre, die wir bei den Franzosen schon bis ins Kleinste durchgeführt sehen, hat sich dort und ebenso bei den wenigen Versuchen in Deutschland glänzend bewährt. Schon Richard Wagner ist darüber des Lobes voll. Und sie hat auch zweifellos ausserordentlich viel Gutes für Darsteller und Publikum. Die Künstler werden dabei stets ihrer Individualität, Ausbildung und Vorliebe nach beschäftigt, und die Zuschauer wissen jedesmal genau, was sie in diesem oder jenem Hause zu erwarten haben. Das Publikum ist deshalb in den Pariser Theatern homogener, nicht so gemischt wie bei uns in Deutschland. Es bildet eine stärkere geschlossene Einheit, was naturgemäss wiederum der Dichtung sehr zum Vorteil gereicht. Daher kommt es, dass die Franzosen weit mehr als wir die jeweiligen Stile für das einzelne Genre so fabelhaft ausgebildet haben.

Die grosse Oper müsste als eigentliches Festspielhaus gegenüber der mehr der künstlerischen Unterhaltung gewidmeten zweiten Opernbühne selbstverständlich unter Zugrundelegung des Bayreuther Theaters eingerichtet werden. Der Saal hat gewiss schön, aber in erster Linie auch wahr zu sein, das heisst seiner Bestimmung zu entsprechen. Er soll zwanglose Gelegenheit geben, auf einer im Vordergrunde sich ausbreitenden Bühne alles zu sehen und von ihr herunter alles zu hören. Als positive Bedingungen müssen also ein für allemal gute akustische und optische Verhältnisse gelten — während als sehr wichtige negative Voraussetzung das zweckdienliche Zurücktreten des Saales in seiner ganzen äusseren Gestaltung zu fordern bleibt: die Einstimmigkeit, die richtige Beziehung zwischen Form und Inhalt. Der Zuschauerraum soll nicht vom Kunstgenuss abziehen, sondern zum Kunstgenuss vorbereiten — soll die zum Geniessen Versammelten über die ästhetische Schwelle zum Kunstwerk hinüberheben. Er hat demnach einen möglichst indifferenten, am besten

also gar keinen Eindruck zu machen. Im Theater giebt es allein hinter der Rampe etwas zu sehen. Dass leider auch in Bayreuth, wo diese Bedingungen sonst durch das Genie Wagners und seines Baumeisters so wundervoll erfüllt sind, viele Besucher das Platznehmen der Fürstlichkeiten und der Familie Wagner in ihren Logen als der Bayreuther Festspiele ersten Akt ansehen, ist schlimm genug. Dafür kann natürlich der Meister nichts. Ebenso wird der Grundsatz selbst nicht davon berührt. Und wenn nun schliesslich das Münchner Prinzregenten-Theater mit seinen aufdringlichen Farben, der beleidigend bunten Decke und dem Orchesterloch nur sehr äusserlich und eigentlich ohne Erfassen der grossen inneren Vorteile nach Bayreuther Schablone erstand, so ist doch wenigstens der Anfang gemacht und das Eis gebrochen. Nicht zu verstehen aber bleibt dagegen, was sich die Stadtväter und ihre technischen Räte vor einigen Monaten in Köln leisten durften. Da errichtete man in der rheinischen Metropole für mehr als fünf Millionen Mark ein nagelneues Theater, ein Opernhaus grossen Stils, wie man während der Bauzeit gern sagte. Alles wurde sehr schön und mit scharfem Verstand angelegt: die Zugänge, die Wandelräume, das Foyer, die Garderobe, die Bühne und so fort. Überall erfreut uns der Fortschritt, der Wille zum Praktischen, Guten und Künstlerischen. Nun aber der Zuschauerraum, der Kern des Ganzen! Hier herrscht das Alte, Ewig-gewesene — wenn auch mit einigen Verbesserungen und Kompromissen, wie zum Beispiel die sehr verständige Einrichtung des verstellbaren Orchesters, das nach Wunsch höher und tiefer gelegt werden kann. Sonst laufen wir aber wie stets in ein dekorativ ziemlich lebhaft gehaltenes, dreirangiges Logenhaus hinein und stossen, kaum glaublich, statt der einfarbigen Gardine nach bewährtem Muster auch hier wieder auf den alten Rouleau-Vorhang, der in seiner bunten figürlichen und dekorativen Fülle dem Zuschauerraum seine ganze so notwendige Ruhe nimmt. Wie sehr würde der im übrigen wirklich schöne Saal gewonnen haben, wenn man ihn nach vorn durch einen Stoffvorhang, etwa in der kräftig-hellroten Farbe der Logenbekleidung, abgeschlossen hätte, ohne von der viel grösseren ästhetischen Wirkung einer in der Mitte auseinander gerafften Gardine erst noch weiter zu reden. Ferner wird jetzt in Köln nach Bayreuther Muster, oder wurde wenigstens in der Eröffnungsvorstellung der Schluss des Zwischenaktes durch Fanfaren angekündigt, die Trompeter in altdeutscher Tracht von einer der unteren Prosceniumslogen aus ins Publikum schmettern. Doch beeilte sich die Regie unverständigerweise, durch nochmaliges dazu sehr schrilles Klingeln diese dankenswerte Neueinrichtung sofort illusorisch zu machen. Warum giebt der Inspizient dem Kapellmeister und Publikum nicht durch Abstellen der Beleuchtung das gar nicht misszuverstehende Zeichen zum Anfang! Wenn man schon einmal bessern will, so mache

man doch gleich reinen Tisch. Ist denn das so furchtbar schwer? . . . Es bleibt selbstverständlich ganz ausgeschlossen, dass sich in diesen Räumen die nötige Stimmung, dass sich hier gar so etwas wie ein Vortragsstil entwickelt, wenn nicht einmal die äusseren Bedingungen zutreffen. Es geht in der Welt mit dem wahrhaft Guten doch nur furchtbar langsam voraus. In diesem Falle reichen selbst drei Dezennien nicht hin — noch dazu bei der schneidenden, überzeugenden Propaganda, die der Bayreuther Meister für seine Ideen durch Kunstthat und Wort (wer hätte das jemals gekonnt!) in so ausgiebiger Weise getrieben hat . . .

Konvention giebt es überall. Auch in der Kunst. Auch im Theater. Die Schauspiel-Aufführungen unserer Klassiker haben schon ein gut Teil davon. Es ist zu bequem, es so zu machen, wie es immer gemacht wurde. Und bei den Anforderungen, die ein täglich spielendes Theater ableisten muss, bleibt ja auch kaum eine andere Wahl. Aber nichts geht doch über die Konvention in der Oper. Hier herrscht souverän der Brauch, der von den Urvätern überkommene heilige Brauch: für die Art der Darstellung im ganzen und für jedes einzelne Stück im besonderen. Und so fällt denn wirklich eher die Bühne in sich zusammen, als dass etwa in der eingebürgerten Fidelio-Aufführung auch nur das Geringste geändert würde. Höchstens wenn ein erlauchter Gast kommt, der dieses oder jenes von seinem heimischen Theater her anders kennt. Aber dann auch nur für den einen Abend. Das nächste Mal wird schleunigst der alte Usus wieder hergestellt. Es war damals in der That ein seltenes Zugeständnis, als der ständige Kapellmeister Dessoff an der Wiener Hofoper, wo Wagner den „Freischütz" von Grund aus neu einstudiert hatte, zu Beginn der nächstfolgenden Vorstellung den Orchestermitgliedern lächelnd zurief: „Nun — die Ouvertüre wollen wir wieder Wagnerisch nehmen." Die Repertoire-Opern gehen und stehen. Da giebt's kein Drehen und Deuteln. Es fehlt unseren Opern-Inscenierungen eben der Kopf: die einigende, vermittelnde, befeuernde Persönlichkeit. Da thut ein jeder, was er will oder besser, was die Konvention will. Da kein lebendiger Zusammenhang zwischen musikalischer und scenischer Leitung besteht, so werden die Ausdrucksmanieren der Darsteller ganz von selbst zu den stereotypen Posen, die ohne jede persönliche Nuance nur gelegentlich einmal als Begleiterscheinung des gesungenen Tones eintreten und auf den Zuhörer so unsagbar lächerlich wirken.

Die Opern werden nämlich, wie es heisst, vom Kapellmeister einstudiert und vom Regisseur in Scene gesetzt. Der Regisseur hält ein paar Arrangierproben nach seinem „Buche" ab, wozu gewöhnlich ein unter-

geordneter Musiker auf dem Klavier den Takt paukt. Inzwischen probiert der Kapellmeister mit seinem Orchester: meist ausgiebig und mit Lust, aber ohne sich sonderlich um die Erscheinung des Werkes auf der Bühne zu kümmern. Und dann „geht's zusammen". Hier ergreift nun der Regisseur nach seinem „Buche" und der Kapellmeister nach seiner Partitur oder besser nach den Noten seiner Partitur abwechselnd das Wort, ohne dabei vielfach auf den anderen die nötige Rücksicht zu nehmen — im Gegenteil, oft genug, um mit mehr oder weniger starken Spitzen gegen den Kollegen in musis sich und ihm das bisschen Lust auch noch zu verleiden. Wir haben einen musikalischen und einen scenischen Dirigenten, wir brauchen aber einen musikalisch-scenischen Dirigenten. Es giebt für die Oper nur ein Regiebuch, und das ist die Regie-Partitur. Der enge organische Zusammenschluss der beiden hauptsächlichsten Darstellungs-Faktoren, des Orchesters und der Scene, oder präziser geschieden: des musikalisch-dichterischen und des scenischen Elements, verlangt einen letzten Willen: und zwar den energischen Willen eines Künstlers, der mit dem gesamten Apparat, nicht nur mit den musikalischen oder nur mit den bühnenmässigen Anforderungen vertraut ist. Dies gilt ganz allgemein: für Wagner sowohl wie für Johann Strauss. Die zweiköpfige Opernleitung ist ein Unding, das sich selbst richtet. In der Praxis besteht sie ja aber auch meistens gar nicht. Einer von den beiden Leitern wird immer dominieren. Hat der Kapellmeister die nötige Energie und der Regisseur den nötigen Gleichmut, wie ihn der an dieser Stelle im Nebenamt thätige Bassbuffo gern an den Tag zu legen pflegt, dann herrscht natürlich der Kapellmeister. Ist dagegen der Kapellmeister ein volontierender Anfänger ohne jede Ahnung vom Scenischen und der Regisseur ein altgedienter Bühnen-Routinier, dann macht er eben alles, wie er es will, das heisst, wie es immer war.

Was wir für die Oper brauchen, ist ein Chef der Aufführung. Dies kann zunächst ein Oberegisseur sein, der wie Richard Wagner in Bayreuth und auch wohl schon in München die verantwortliche Leitung des Gesamt-Kunstwerks, des scenischen und musikalischen Teiles in sich vereinigt. Dieser Leiter braucht Unterregisseure und zu diesen Unterregisseuren gehört auch der oder die Kapellmeister. Dieses Opernbühnen-Universalgenie dürfte man jedoch nur sehr selten antreffen. Die Bismarcks sind auf dem Theater so selten wie in der Politik. Eher schon kommt es vor, dass der Kapellmeister so allgemein dramatisch-künstlerisch empfindet und sich, wenn er Intelligenz genug hat, mit der Zeit so viel Kenntnisse der praktischen Bühnenkunst aneignet, dass er die Gesamtleitung des Kunstwerks neben seinen Kapellmeister-Funktionen mit übernehmen kann: dann führt also der Kapell-

meister zugleich die *allgemeine Regie*. Das wäre eine zweite und, wie mir scheint, für normale Verhältnisse die richtigere Lösung. Mottl in Karlsruhe und Mahler in Wien gaben sich diese Stellung — wie jeder weiss, sehr zum besten der von ihnen geleiteten Aufführungen. Die *Musik* bleibt die Grundlage des Wort-Tondramas. Der Kapellmeister, der natürlich Art und Umfang seiner Obliegenheiten auch als Dirigent kennen und der vor allem wissen muss, dass er keine symphonische Dichtung, sondern ein musikdramatisches Gebilde zu leiten hat, ist daher sein *berufener Regisseur*. Ihm unterstehen, nicht als sklavisch Untergebene, sondern mehr in der Stellung als Amanuenses, die vom Oberleiter als selbständig empfindende und denkende Künstler zur Abgabe ihrer Ansicht stets herangezogen werden: der Regisseur, die musikalischen Assistenten und der Maschinenmeister mit seinem Stabe. Denn wir haben es in diesem Falle doch mit einer *Künstler-Republik* zu thun, in der jeder Mitwirkende Sitz und Stimme hat. Auch der Darsteller. Nur muss schliesslich doch irgend jemand der Vielen *Oberster* sein: und das ist eben der Kapellmeister-Regisseur, der nur noch immer einen über sich hat — den *Dichter-Komponisten*, den *Genius des Kunstwerks*.

Von *diesem Opernregisseur* — also vom wirklich verantwortlichen Leiter der Opern-Vorstellung und von den Hauptphasen sowie den Hauptproblemen seiner künstlerischen Amtsführung soll nun in einigen weiteren Aufsätzen noch etwas näher die Rede sein. Dabei muss natürlich ganz von selbst Wagners Kunstwerk und dessen Darstellungsweise zu Grunde gelegt werden. Die durch das Bayreuther Wort-Tondrama bedingten Grundsätze beispielsweise über die möglichst plastische Ausgestaltung des Bühnenbildes, über die Beleuchtung und manche Bemerkungen zu Fragen der engeren Regie haben für alle Operndarstellungen die gleiche schlagende Gültigkeit. Nur wo dies nicht zutrifft, wie bei Fragen des Stils und bei Eigenartigkeiten der verschiedenen Genres werden auch die übrigen Opern-Gattungen herangezogen.

Weitere Artikel folgen später

EINFÜHRUNG IN DIE NEURUSSISCHE KLAVIERMUSIK

Von Dr. Walter Niemann-Leipzig



Schluss

Nun gehen wir zu den nationalen Tonsetzern über, und zwar zu ihrer ersten Gruppe, deren Künstler die kompositorischen Eigenheiten der neurussischen Schule zum Teil mit einer Tendenz zur Heimatkunst in nahezu reiner Weise verkörpern.

An die Spitze derselben stellen wir den zugleich bedeutendsten russischen Symphoniker unserer Tage, Alex. Glazounoff (geb. 1865 in St. Petersburg), wie Arensky, Wihtol, Gretchaninoff ein Schüler Rimsky-Korsakoffs.*) Er bleibt in seinen Klavierwerken, die zwar an Zahl nicht eben gross sind, aber der modernen Literatur einige wertvolle und stets poetische Gaben bieten, derselbe Tonsetzer, wie er uns als Symphoniker bekannt ist: ein Künstler, dem die unverfälschte Tonsprache seines Heimatlandes bei nur leiser Beeinflussung durch den elegischen Geist Schumanns und Chopins eigen ist, der in herzlich-warmen, von sonnigem Optimismus, herzhafter Lebensfreude durchzogenen Lauten seiner Muttersprache zu uns redet, und uns von dem hohen Ernst seiner Kunst zu überzeugen weiss. Eine in ihrer Gründlichkeit deutsch anmutende, hervorragende kontrapunktische Geschicklichkeit, in welcher er selbst Tschaikowsky überragt, feine Durcharbeitung, gesättigte Klangschönheit und erquickende Natürlichkeit zeigen auch seine Klavierwerke, aus denen man freilich wie bei Arensky und Balakireff den orchestralen Denker unverkennbar heraushört.**) Besonders erfreut ihre ausgezeichnete Stimmführung.

Ich verweise besonders auf die interessante Suite op. 2 über den Namen „Sascha", die beiden Stücke op. 22, die Mazurka op. 25, No. 3, die wundervolle Etude „La Nuit" aus op. 31, die im Klang schwelgende Nocturne op. 37. Weiterhin sind bemerkenswert die köstliche Pastorale aus op. 42, das Prélude op. 49, das Präludium und Fuge op. 62, sein reifstes Klavierwerk; schwächer erscheinen seine Klaviersonaten.

Sie alle beweisen, dass ihm die Töne männlichster Energie wie weichster Schwärmerei gleich natürlich und eigen zu Gebote stehen. Reizende Tanzstücke schenkte er uns in der heiter-anmutigen Gavotte aus op. 49, einem Kabinettstückchen voll unwiderstehlicher Frische (glücklicherweise nicht nur einer Bachschen Kopie), sowie in einigen geschmackvollen Walzern.

---

*) Ein kurzer biographischer Abriss von Glazounoffs Lebensgang (von Laroche) und Katalog seiner Werke erschien separat bei Belaieff (1901).

**) Vgl. z. B. Suite über „Sascha", S. 20, System 4: „quasi Corni".

Von Glazounoff wenden wir uns zu S. W. Rachmaninoff (geb. 1873 im Gouv. Nowgorod, 1882—85 am Petersburger Konservatorium, am Moskauer bis 1892 bei Arensky, Tanejeff, Siloti, Swereff, lebt in Moskau als Lehrer und Klaviervirtuose).

Er ist ein hochbedeutender russischer Heimatkünstler, leicht durch Tschaikowsky beeinflusst (bis auf die sffff!). Sein bekanntestes Klavierwerk ist das cis-moll Prélude (Fritzsch oder Hug), ein Stück, in dem leidenschaftliche, verzweiflungsvolle Klage in knappster Form und mit allerdings elementarsten Mitteln packenden Ausdruck finden.

Weit weniger bekannt, aber ebenso interessant ist die schwüle b-moll-Serenade (ebendort), die wildphantastische, barocke Humoreske (Bosworth) mit ihren tollen Klangverbindungen, ihrem traumhaften Mittelsatz und ihrer Freude an elementaren Rhythmen- und Motivwiederholungen — der auffallendsten Eigentümlichkeit und Schwäche der neurussischen Musik —, die Melodie aus op. 10, ein serenadenartiges, volkstümliches Stück voll eigener Poesie. Wie unverfälscht Rachmaninoff die Sprache seines Vaterlandes redet, sieht man auch, wie z. B. bei Grieg, an den kurzen, prägnanten Themen. Mit diesem Tonsetzer besitzt Rachmaninoff eine unzweifelhafte Geistesverwandtschaft Wie liebenswürdig er sich geben kann, zeigt der feine Walzer aus op. 10 (Bosworth, Hug). Ausserdem ganz herrliche Klavierstücke op. 3, 11;**) 15, 16 (Jurgenson).

Zwei wertvolle Klavierkonzerte op. 1, 18,**) zwei Suiten für zwei Klaviere op. 5, 17**) lassen auch in den grossen Formen Grosses von diesem Komponisten, der über eine besonders reiche Harmonik und überschwänglichen Gefühlsausdruck verfügt, erhoffen.

Constant. Antipoff (geb. 1859) zeigt hier und da Schumannschen Einfluss,*) doch erfreuen seine Klaviersachen durch gewählte Harmonik, grosse Klangschönheit und interessante Gestaltung. Ein vorzugsweise polyphones Denken prädestiniert ihn zur Orchesterkomposition. Sein Naturell weist ihn auf eine weiche, durchaus lyrische Aussprache in Tönen.

Unter seinen Kompositionen hebe ich die Variationen über ein in üppiger Farbenpracht strahlendes, echt russisches Originalthema, welchem man nur grössere Plastik wünschte, op. 3, die Romanze aus op. 5, die beiden Préludes op. 8, die Nocturne aus op. 6 hervor, ferner einige Etuden, den entzückenden, allerdings gänzlich russifizierten kleinen Walzer aus den „Miniatures" op. 9, mit seinem nach slavischer Art immer leiser verlöschenden Schluss, wie denn die Russen überhaupt unseren Walzer mehr als eine träumerische Tanzidylle aufzufassen pflegen.

Der bedeutendste Künstler dieser ersten Gruppe hätte nach Glazounoff Anat. Liadoff (geb. 1855 in Petersburg, Schüler Rimsky-Korsakoffs, lebt daselbst als Theorieprofessor am Konservatorium)***) werden können, wenn er den

*) Vgl. besonders das Prélude op. 5, No. 4.

**) Bei A. Gutheil in Moskau.

***) Es ist sehr wünschenswert, dass unsere tonangebenden Musik-Lexica kurze biographische u. s. w. Notizen, wenigstens der bedeutendsten neurussischen Klavierkomponisten bringen.

in seinen ersten Werken eingeschlagenen Weg weiter verfolgt hätte. Ich möchte ihn einen „russischen Jensen“ auf dem Gebiete der Klavierpoesie nennen. Er ist also reiner Lyriker und bevorzugt die Kantabilität in der Themenbildung. Seine vornehm erfundenen Klavierstücke werden ihm im Verein mit seiner vollendeten Kunst der Stimmungsmalerei, der ausgezeichneten kontrapunktischen Arbeit und einem feinentwickelten Klangsinn viele Freunde auch in Deutschland erstehen lassen. Von op. 36 an erfährt man bei ihm eine unangenehme Überraschung. Alle diese Sachen, meist zahlreiche Hefte Préludes, aber auch die Variationen über ein polnisches Thema op. 51, die Mazurka op. 38, die Barcarole op. 44 scheinen sich, obwohl auch sie hübsch erfunden und fein durchgeführt sind, ganz in Chopin verlieren zu wollen, jedenfalls wird die Originalität sehr gering. Rein äusserlich fällt in seinen Klaviersachen der häufige Quintolengebrauch auf.

Unter seine schönsten Kompositionen rechne ich den Petite Valse (Bessel) das Prélude op. 10 (Fritzsch), das op. 24 (ein höchst reizvolles Prélude und eine der Chopinschen nachgebildete Berceuse), die allerliebste Tabatière à musique op. 32, die originelle Skizze „Sur la prairie“ — ein kleines Seitenstück zu Borodins „Steppenskizze“ aus Mittelasien —, die herrliche Idylle op. 25, seine Variationen über ein Thema von Glinka op. 35, das op. 31 (eine originelle Mazurka rustique und ein wunderbares, tieftrauriges Prélude).

An Liadoff schliesse ich gleich den jungen Tonsetzer E. Aleneff mit seinen echt nationalen Mazurkas aus op. 7 und op. 8 und den anziehenden Stücken op. 9, deren feine Durchführung erfreut. Das op. 10 erscheint schwächer. Von Schumann ist Aleneff noch nicht ganz freigekommen.

Mehr dem Salongenre neigen sich die sehr zahlreichen, durchaus national erfundenen, nur wenig von Chopin beeinflussten Klavierminiaturen von Nic. de Stcherbatcheff (geb. 1853) zu. Seine Hauptwerke sind die Féeries et Pantomimes (2 Hefte) op. 8, die eigenartige Scherzo-Caprice op. 17 und das „Mosaïque“ op. 15. In diesen wie in vielen anderen zum Teil sehr hübschen, intimen Klavierpoesieen, welche ihn als eine äusserst sensitive, durchaus lyrisch beanlagte Künstlernatur erkennen lassen, überrascht er durch feine, poetische, manchmal allerdings etwas bizarre Züge, gewählte, pikante Harmonik, durch einen klangvollen, gradezu ausgetiftelt feinen Klaviersatz und originelle, sehr bewegliche Erfindung, welche gern die Chromatik heranzieht. Wie alle Neurussen, so versteht auch er träumerisch-pastoralen, mild-melancholischen Stimmungen mit grösstem Feingefühl Töne zu leihen. Eine hin und wieder archaisierende Harmonik weist auf leisen Einfluss durch das Volkslied.

Von seinen übrigen Kompositionen nenne ich noch die 3 Idyllen op. 23, die stimmungsvollen Solitudes op. 25, den ersten Orchideenwalzer aus op. 27, die im Lokal-

kolorit ausgezeichnet getroffene Barcarole orientale op. 35, die Mazurkas op. 16 (No. 4, 5), „Souvenir de Lithuanie“ op. 40 und das op. 42. Seine letzterschienenen Sachen wenden sich einer flacheren Salonmusik zu.

Ob Stcherbatcheff in den grossen Formen ebenso Hübsches schaffen würde, ist fraglich. Jedenfalls verliert er sich in seinem einzigen grösseren Klavierwerk, den A. Rubinstein gewidmeten Fantasies-Etudes op. 26 auffälligerweise ganz in Schumann, was auch in den Préludes op. 20 der Fall ist. Die Klavierminiature ist vielmehr sein eigenstens Gebiet.

Eine gesonderte und bedeutsame Stellung nimmt in dieser Gruppe der Livländer Joseph Wihtol ein.

(Geb. 1863 in Wolmar in Livland, Schüler von Rimsky-Korsakoff, lebt als Lehrer am Petersburger Konservatorium und der Boroffkaschen Musikschule.)

Die grossartige Öde und Melancholie der kurischen und der ihr ähnlichen litauischen Landschaft, wie sie uns Wichert, Skowronnek und Donaleitis eindrucksvoll schilderten, spiegelt sich auch in den lettischen Volksweisen wieder. Nach Melodik und Rhythmik zeigen sie oft eine grössere Ähnlichkeit mit den skandinavischen, speziell schwedischen, als mit den russischen Volksliedern, und stehen gänzlich im Banne der Kirchentöne. Nur erscheint die milde Wehmut der skandinavischen Volksgesänge hier in düsterste Schwermut gesteigert. Um sich in diese fremde Stimmungswelt einzuleben, spiele man von Wihtol sein bedeutendstes Klavierwerk, die Variationen über ein lettisches Thema op. 6. Es bewegt sich modulatorisch in einfachster Weise, und wirkt daher in den Variationen etwas ermüdend; das Werk kann als kleines Seitenstück zu Griegs ungleich bedeutenderem und gross angelegten Variationenwerk, der Ballade op. 24 angesehen werden. Dann greife man zu Wihtols verdienstvollen und vorzüglichen Bearbeitungen lettischer Volkslieder op. 29*) und wähle sich aus seinen sehr zahlreichen Heften mit Préludes, die zum Teil Chopinsche Züge tragen, die schönsten Nummern aus. Auch Wihtol ist Lyriker und, seiner Heimat nach, Elegiker. Töne weicher, melancholischer oder träumerischer Stimmungen versteht er in seinen oft hübsch und originell erfundenen und stets feinsinnig gearbeiteten Klavierstücken überzeugend anzuschlagen. Wie Liadoff bevorzugt auch er die Cantabilität in seinen Themen. Seine Harmonik ist, durch das heimische Volkslied beeinflusst, stellenweis leicht archaisierend; besonders liebt er den Gebrauch der dorischen Sexte in Moll.

Weitere bemerkenswerte Kompositionen sind die Mazurka et Valse op. 9, die Berceuse aus op. 18, endlich die A. Rubinstein gewidmete, höchst originelle Humoreske op. 3, ein prächtiges Pendant zu derjenigen von Rachmaninoff.

---

*) Ausführliches darüber vgl. „Signale“, 1902, No. 53/4, S. 1013.

Diese Gruppe beschliesst W. Rebikoff (geb. 1867 in Sibirien), der musikalische Lenau Russlands, ein zartsinniger, geborener Klavierpoet und eminenter Harmoniker, unter dessen Werken (op. 2, 5, 6, 11, 15 u. a. bei Jurgenson) man die wundervollen „Herbstträumereien" op. 8 (ebenda) kennen muss, das typische Werk neurussischer Klaviermusik, dessen kleine Tondichtungen einander an Reiz überbieten! Der Komponist verfügt über eine ganz unvergleichliche Stimmungskraft, aber als echter Russe auch über eine wenig ausgebildete Kunst der Durcharbeitung.

Endlich bilden die fünf Tonsetzer Ach. Alphéraky (geb. 1846 in Charkow), B. Kalafati (geb. 1869 in Eupatoria, Krim), Nic. Amani und die beiden Blumenfeld (s. später) eine kleine Sondergruppe, welche wir die „südrussisch-levantinische" nennen können. Auf ihre Werke gewann die ungleich weichere, ja sentimentale Melodik der kleinrussischen Volksmusik, wie z. B. in Amanis Thema (con Variazioni) op. 3 und F. Blumenfelds wundervollem Stück „Le soir" aus op. 21, sowie auch die räumlich nicht gar weit entfernte orientalische Welt grösseren Einfluss. Alphéraky hat zur Klaviermusik einige hübsche, kleine Stücke beigesteuert (op. 25, 27, 29, 30).

Ich erwähne seine herb-ursprünglichen und frischen Mazurkas aus op. 25, 27, und das Hauptstück dieser Gruppe, die unvergleichlich charakteristische, stimmungsvolle Sérénade levantine aus op. 25.

Kalafati ist mit zwei formgerechten, aber nicht bedeutenden Sonaten op. 4 (die zweite am schönsten) vertreten, Amanis Wirken fällt ins Gebiet guter Salonmusik (zwei Walzer op. 5, Préludes op. 8, Orientale aus op. 7).

Eine kleine „kaukasische" Sondergruppe mit Ivanoff, A. Koreschenko u. a. (zwei hochinteressante, georgische Rhapsodieen op. 30*)) steht dieser Gruppe gegenüber.

Nun gehe man zur folgenden Komponistengruppe über, deren Künstler eine streng originale und nationale Sprache nicht reden, sondern mit ihren Werken sichtlich in den Neudeutschen, besonders aber den Romantikern Schumann und Chopin wurzeln, zunächst zu Alex. Scriàbin, dem Führer dieser Gruppe (geb. 1871 in Moskau, Schüler von Safanoff, Tanejeff; Klaviervirtuose). Er ist der Pathetiker und Dramatiker der jungrussischen Klavierkomponisten. Liszt und Wagner haben deutlich erkennbare Spuren in seinen Werken hinterlassen. In den Kompositionen bedeutenderen Umfangs, in welchen sich sein aufs Grosse gerichteter Ideenflug, sein jugendheisses, loderndes Ungestüm, seine stürmische Leidenschaftlichkeit ausleben und austoben kann, giebt er sein Bestes. Weichen, rein lyrischen Stimmungen giebt er in allen seinen Werken höchstens

*) Bei P. Jurgenson.

bis zur Abdämpfung einer schmerzlichen Erregung, und nur ganz selten Raum. Meist stürmt's und braust's wie beim „ersten Brahms" in drängenden Synkopenschritten und massigen Akkordfolgen. Schade, dass seine durch und durch ehrliche Erfindung auch von Chopin stark beeinflusst ist, und der eigentlichen melodischen Kraft entbehrt. Jedenfalls haben wir es mit einem ausgeprägten Charakterkopf zu thun. Es wäre aber wünschenswert, wenn Scriàbin langsamer und mit strengerer Selbstkritik schriebe, unter einiger Zurückdrängung des virtuosen Elementes. Auch ein gewisser Hang zum Bizarren lässt seine oft bedeutenden Ideen nicht in völliger Reinheit in Tönen erstehen; so liebt er besonders in der Rhythmik die gesuchtesten, unmöglichsten Komplikationen in Triolenbildungen zu bieten, ohne das Fehlen des melodischen Quells dadurch verdecken zu können. Die weitere Entwicklung dieses noch nicht zur völligen Reife gelangten, zweifellos ungewöhnlichen Talents werden auch wir Deutsche mit Teilnahme verfolgen müssen.

Unter seine vorzüglichsten Werke rechne ich die bedeutende Sonate op. 6, ein russisches Heldengedicht, das Allegro appassionato op. 4, die Sonate-Fantasie op. 19, die schöne Sonate (?) op. 23, im Gebiet der Kleinkunst das grosse op. 11 mit zum Teil sehr schönen Präludien, ebenso die Préludes aus op. 13, 15—17, 22, endlich die 12 Etudes op. 8.

Grösseren Einfluss gewann neben Liszt die Wagnersche Harmonik auf Felix Blumenfeld.*)

(Geb. 1863 in Kowalewka, Süd-Russland, Schüler von Stein, Berhardt, Rimsky-Korsakoff, lebt in St. Petersburg als Lehrer am Konservatorium und Dirigent an der Oper.)

Ein gewisser Zug ins Grosse ist in Blumenfelds besten Werken, z. B. in der Etude „La Mer" op. 14, und den kraftvollen Fantasies-Etudes op. 25 nicht zu verkennen. Doch wird man eine grössere Anzahl seiner Klavierwerke der feinen Salonmusik überweisen müssen, da die nicht immer auf gleicher Höhe stehende Erfindung manchmal etwas unselbständig erscheint, und das alte Erbübel der Neurussen — allzu häufige Perioden- und Motiv-Wiederholungen, geringe Kunst der Durchführung — manchmal recht hervortritt. Blumenfeld erinnert in dieser Beziehung an Rubinstein. Sein Klaviersatz ist allerdings wunderbar klangschön und brillant; nur hätte hier und da ein geringerer Aufwand von Virtuosität dem Ideengehalt nicht geschadet.

Unter seine besten Werke rechne ich die beiden Inpromptus op. 13, die 5 Hefte mit Préludes op. 12, 17, die beiden poetischen Nocturnes op. 6, den Valse brillante aus op. 22, die im Kolorit prächtig gelungene II. polnische Suite op. 31 (Paderewski

*) Vgl. besonders die Moments lyriques op. 27, II, No. 7.

gewidmet), die reizende Quasi Mazurka aus op. 2, die drei Stücke op. 21 und besonders die Moments lyriques op. 27 (2 Hefte).

Sein Bruder Sigismund Blumenfeld (geb. 1852 in Odessa, lebt in St. Petersburg), hauptsächlich Vokalkomponist, hat zur Klaviermusik nur wenige kleine, hübsche Gaben beigesteuert (6 Brimborions op. 5, zwei Mazurkas op. 6).

Von Nic. Artciboucheff (geb. 1858) haben wir für Klavier nur zwei Mazurkas in Chopins Art und eine Prélude*) op. 3 zu verzeichnen, welche weniger stark an Erfindung als feingearbeitet und wohlklingend sind.

Der Beschäftigung mit Liszt nnd unsern Neuromantikern verdanken die Etudes d'exécution transcendante, op. 11,**) von S. Liapounoff (geb. 1859), einem wirklich bedeutenden und hochpoetischen, russischen Pendant zu Liszts gleichnamigem, berühmten Etüdenwerk ihre Entstehung. Liapounoff ist in der Klaviermusik gern Programmmusiker und entfaltet da eine eminente Charakterisierungskunst.***) Derselbe Komponist hat sich schon im Erstlingswerk, den „Drei Stücken" als höchst begabter und sehr viel versprechender Künstler gezeigt.

Nun schliessen wir unsere kleine Studienreise mit den feinen 5 „Pastels" op. 3 des Vokalkomponisten Al. Gretchaninoff (geb. 1864, lebt in Moskau). Hier haben wir einen treuen russischen Heimatkünstler vor uns. Dieses Werkchen atmet den reinsten nationalen Geist.

Um es richtig zu geniessen, heisst es vorher von allem westeuropäischen Regelwesen so ziemlich abstrahieren! Bei bescheidenstem Umfang bergen die einzelnen Nummern eine Fülle von Poesie. Die Rhythmik ist äusserst interessant, besonders weiss Gretchaninoff durch Motiv-Vergrösserung, häufigen Taktwechsel und möglichst knappen Ausdruck zu fesseln. Und die Form? Freilich, da sieht's nicht immer gut aus; sie ist oft allzu mosaikartig und zerbröckelnd, von gelegentlich kleinen „Schusterflecklein" zu schweigen. Nichtsdestoweniger weiss sein grosses Talent für Stimmungsmalerei — wie auch das Andante seines interessanten Streichquartetts op. 2 beweist — dafür reich zu entschädigen. Seine Harmonik ist grossenteils durch die Kirchenton-Gesetze bestimmt.

Ed. Nápravnik (geb. 1839 zu Bejst in Böhmen, Dirigent an der russischen Hofoper in St. Petersburg) kann ich nach seinen Klavierwerken keinesfalls unbedingt zu den russischen Komponisten rechnen, so sehr der Komponist der „Fantasie russe", des „A la russe" aus op. 61 dazu zu verleiten scheint. Er vereinigt in seiner Klaviermusik heimatliche

*) Verlag P. Jurgenson.

**) Verlag. J. H. Zimmermann.

***) Vgl. daraus das „Carillon", eines der interessantesten Stücke der ganzen neurussischen Musik und wichtiges Gegenstück zu Bizets C. in der 1 Arlésienne-Suite.

böhmische Elemente*) mit weit weniger ausgeprägten russischen und einer vorzüglichen technischen Schulung. So muss ich mir's an dieser Stelle versagen, auf seine wertvollen, melodiösen und fein gearbeiteten Klavierwerke, insbesondere die Tableaux musicaux op. 43 und die „Sechs Stücke" op. 61 †) näher einzugehen. Den grössten Ruf geniesst Nápravnik bei uns als Kammermusik-Komponist.

Ausser diesen markantesten Künstlern könnten wir noch eine ganze Reihe citieren, welche in die Entwicklung der neurussischen Klaviermusik bisher weniger selbständig eingriffen. Hier ihre Namen: Al. Kopyloff (geb, 1854 in St. Petersburg; Mazurkas op. 3; op. 13 und 17), Al. Grodzki (geb. 1865 in St. Petersburg, Schüler Sokoloffs, Komponist zahlreicher, feiner Klavierminiaturen.)**) Al. de Dreyer (geb. 1857), J. Boroffka, Al. Winkler, Nic. Sokoloff (geb. 1858 in St. Petersburg; Variationen op. 25), Al. Tiniakoff (op. 1 bei Zimmermann), W. Sapellnikoff (geb. 1868 zu Odessa, „Elfenreigen"),***) J. Kryjanowsky (Thème varié op. 1), Bas. Kalinnikoff (4 Stücke bei Jurgenson), A. Goedicke (op. 1, 9 ebenda), N. Térestchenko (op. 8 ebenda), N. Nikolaieff, S. Pantchenko (op. 1—8 ebenda), S. Maykapar (Miniaturen op. 8 ebenda), Conus (geb. 1862), Pachulski u. a.

Es ist nicht meine Absicht, hier eine erschöpfende oder das Einzelne peinlich sichtende Übersicht zu geben, noch maasse ich mir an, die a priori vorzüglichsten Werke mit jedermanns Zustimmung ausgewählt zu haben. Nur möchte ich alle dazu auffordern, sich einmal in die im grossen Ganzen weniger nationale, neurussische Klaviermusik zu versenken, welche da den neurussischen Orchesterwerken etwa noch ratlos gegenüberstehen — allerdings nur dann, falls sie sich der Vernachlässigung unserer deutschen Kleinmeister nicht schuldig fühlen! Diese Klaviermusik bedeutet in erster Linie eine schöne Bereicherung auch unserer Hausmusik, so vorzüglich sie sich auch für den deutschen Konzertsaal eignet. Der zukunftsreichen, neurussischen Schule fehlt nur noch das Erleben grosser geistiger Ereignisse, die Aufhebung des über Russland lastenden geistigen Druckes. Rebikoffs jüngst erschienene Programmdichtung: „Sklaverei und Freiheit" (op. 22) für Klavier††) giebt da zu denken. — Das Material zur Schöpfung grosser, international gültiger Werke ist in Fülle vorhanden! Auf Arensky, Glazounoff, Liadoff, Liapounoff, Scriàbin im Sinne einer internationalen Kunst, auf Rachmaninoff, Gretchaninoff, Rebikoff und Wihtol im Sinne einer russischen Heimatkunst ruht unsere Hoffnung!

---

*) Vgl. z. B. op. 43 No. 1; Mittelsatz von No. 2; op. 61 No. 1 etc. mit ihren unverkennbar böhmischen Zügen.

) Bei Zimmermann, Jurgenson, Bessel, Simrock, Belaïeff. *) Bei André.

†) Verlag D. Rahter. ††) Verlag P. Jurgenson.

ZUR GESCHICHTE DER MUSIKSCHULEN

Von Dr. Hans Schmidkunz-Berlin

Es ist noch nicht genug zum Bewusstsein gekommen, dass die Künste nach Einer Seite weit hinter dem zurückstehen, was andere Bethätigungen des Menschengeistes geniessen: nach der Seite des Interesses für ihr Unterrichts- und Erziehungswesen. Die Jünger der Künste sind im ganzen, soweit sich ein zusammenfassendes Vergleichungsurteil fällen lässt, pädagogisch übler daran, als die Jünger der allgemeinen Lebensbildung, d. h. als die Zöglinge der „Schulen" im gewöhnlichen Sinn des Wortes — ja selbst als die Jünger der wissenschaftlichen Hochschulen, d. h. als die „Studenten". Und während all diese pädagogische Welt, als eine praktische Sache, auch ihr theoretisches Interesse findet, durch systematische Behandlung der Unterrichts- und Erziehungsfragen sowie durch historische Erforschung und Darstellung ihres Vorgehens und ihrer Veranstaltungen, also hauptsächlich durch eine Schulgeschichte, entbehrt die Welt der Kunst- oder Künstlerpädagogik einer solchen Behandlung fast ganz. Über etliche sehr dankenswerte Einzelarbeiten hinaus fehlt hier noch alles.

Die praktische Seite der Sache, also die Unvollkommenheiten in der thatsächlichen Übermittelung der Künste an ihre Jünger, lassen wir diesmal beiseite. Auch der systematische Teil ihrer theoretischen Seite, d. i. die Untersuchung der kunstpädagogischen Probleme, bleibt hier abseits. Einzig der historische Teil dieser theoretischen Seite soll uns heute beschäftigen, also die geschichtliche Entwickelung der Kunstpädagogik, insbesondere der Kunstschulen, und zwar auf dem musikalischen Gebiet. Nun sind wir, eben infolge der dargelegten Verhältnisse, noch lange nicht so weit, eine Geschichte der Musikpädagogik oder wenigstens der Musikschulen auch nur auszugsweise geben zu können. Lediglich eine vorläufige Skizze soll uns durch die Vergangenheit dieser Anstalten, namentlich in ihrer Form als „Konservatorien", hindurchführen. Wenn wir hier zum Teil über ein Gerippe von Zahlen und Namen nicht hinauskommen, so wird es uns angesichts des Provisorischen in unserem Beginnen der Leser wohl ebenso wenig verargen, wie wenn wir ihm beweisende Citate und

Hinweise in der Hauptsache ersparen. Nur das eine darf keinesfalls unerwähnt bleiben, dass auch auf diesem Gebiete kein Fachmann so viel Verdienstliches geleistet hat wie Hugo Riemann, der später noch einmal zu erwähnen sein wird. Von den hierhergehörigen Artikeln in seinem „Musiklexikon" an bis zu Einzelnem in seinen grösseren historischen Werken liegt verhältnismässig so viel Dankenswertes vor, dass dem Material nach unsere folgenden Darbietungen hauptsächlich (wenn auch nicht einzig) auf seinen Schultern stehen, während freilich die Gliederung des Ganzen unser eigener Versuch ist.

Schon über die Vorgeschichte der eigentlichen Konservatorien hat gerade Riemann in seinem „Musikunterricht sonst und jetzt" („Präludien und Studien" II, 1901) wertvolle Aufschlüsse gebracht. Hält man diese zusammen mit dem, was einerseits die sonstige Musikgeschichte, andererseits die allgemeine Schulgeschichte für unser Gebiet lehrt, so ergiebt sich für das Mittelalter ein ziemlich vielseitiges Bild des Musikunterrichts. Neben dem jedem Anstaltsunterricht historisch vorangehenden Selbst- und Einzelunterricht, insbesondere dem Bildungsgang des Gehilfen eines Meisters, finden wir die Musik sowohl an den damaligen allgemeineren Lehranstalten, doch mehr nur nach der theoretischen Seite, vertreten, wie auch nach der praktischen Seite an eigenen Unterrichtsanstalten. Hier handelt es sich in erster Linie um die Sängerschulen, voran um die zu Rom seit mindestens dem vierten nachchristlichen Jahrhundert, doch auch um die an berühmten Klöstern und Domen, wie St. Gallen und Paris. Schliesslich sind manche Domchöre auch jetzt noch so gut wie Gesangsschulen. Für die Neuzeit brauchen wir die Meistersingerschulen wohl nur zu nennen — die letzte „Singschule" zu Ulm im Jahr 1832 sei auch hier nochmal erwähnt. Die grosse musikalische Neuschöpfung von der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts, die Oper, hatte auch eigene Opernschulen zur Folge. Den Sängerschulen des Mittelalters entsprechen die neuzeitlichen „Kantoreien", zumal die Schulchöre; J. S. Bach ist uns allen als „Thomaskantor" bekannt. Dazu kamen noch die fürstlichen Knabenkapellen und die weitverbreiteten bürgerlichen Collegia musica. Jene Sängerschulen waren aber, bei dem Überwiegen der Vokalmusik im Mittelalter, zugleich Kompositionsschulen. Der Unterricht im Instrumentalen, als einer damals minderwertigen Sache, verblieb, wie so vieler anderer Unterricht, den betreffenden Zünften. Diese Instrumentalistenzünfte erscheinen in der Neuzeit als „Stadtpfeifereien", die uns hinwieder aus der Geschichte der Vorfahren Bachs bekannt sind.

Das Aufblühen der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert änderte die Lage der Tonkunst wesentlich; auf welche Weise jedoch dadurch in die Verhältnisse des musikalischen Schulwesens eingegriffen wurde, wird wohl

erst näher zu erforschen sein. Thatsächlich traf mit jenem Aufblühen der Ursprung der uns heute geläufigsten Art von Musikschulen, eben der Konservatorien, zusammen. Zugleich aber entstanden auf dem Felde der bildenden Künste die den Konservatorien analogen „Akademieen". Entstammen diese der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, so jene der ersten: als ihr frühestes Datum gilt das Jahr 1537.

Von da an führt ein ziemlich stetiger Zug bis zu der Zeit herab, in der diese Anstalten zum Teil bis zu einer sogenannten Landplage angewachsen sind, d. h. bis zu unserer Gegenwart. Dürfen wir hier den unvermeidlichen Versuch machen, den gesamten Entwickelungszug in Perioden zu gliedern, und zwar so, wie er vornehmlich von der Musikpflege Deutschlands aus erscheint, so ergeben sich etwa fünf Epochen. Ihre Teilungsschnitte sind nicht bloss äusserlich, sind aber keineswegs derart, dass mit jedem von ihnen eine neue Welt begänne. Das Neue, von dem aus wir jedesmal eine Periode datieren, wirkt auf den Verlauf der Dinge erst spät und oft nur gering so ein, dass diese eine andere Färbung erhalten. Die fünf Fortschrittspunkte, von denen wir jeweils einen neuen Zug datieren, sind: 1. das Auftauchen der von uns gemeinten Musikschulen überhaupt; 2. das Eintreten Deutschlands in ihre Entwickelung, seit 1801; 3. die Lehrthätigkeit Mendelssohns und damit die Hebung des Instrumentalunterrichtes, seit 1843; 4. die allerdings mehr nur indirekte Einwirkung Richard Wagners auf das Musikschulwesen, seit etwa 1865; 5. neuere pädagogische Bestrebungen, ungefähr seit der ersten Hälfte der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts. — Dass neben dem Schulunterricht auch immer wieder ein Privatunterricht einhergeht, mit Ansammlung oft zahlreicher Schüler bei einem Meister (wie Liszt oder Spohr), versteht sich von selbst.

Die erste von unseren fünf Epochen, 1537 bis zur Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, ist vorwiegend die Blütezeit der italienischen Konservatorien. Neapel ging — eben seit 1537 — voran, und zwar durch mehrere Schulen, die erst 1808 vereinigt wurden. Sie sind wohl auch die einzigen, die eine ausgedehnte Geschichtschreibung gefunden haben; ihr langjähriger Bibliothekar, der Freund Bellinis und sozusagen selber ein Stück Musikgeschichte, Francesco Florimo (1800—1888), hat über sie das bisher bedeutendste musikalisch-schulgeschichtliche Werk geschrieben (in 2. Aufl. „La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii", 4 Bde. 1880—1884). Etwa 70 Jahre nach den Neapeler Anfängen gab es in Italien bereits mehr als ein halbes Dutzend Städte mit ausgebildeten Musikakademieen. Dass diese bald die Hauptträger des kunstvollen und durch einen äusserst systematischen Unterricht vermittelten italienischen bel canto wurden, dürfen wir wohl als sicher annehmen. Indessen war diese Blüte

des Musikunterrichtes keineswegs auf Italien beschränkt. Im 17. Jahrhundert, als dem goldenen Zeitalter der portugiesischen Musik, sollen in Portugal zahlreiche Musikschulen, zu Evora, Lissabon, Coimbra u. s. w. geblüht haben (wie ein Artikel „Portugiesische Musik" in Mendel-Reissmann „Musikalisches Konversationslexikon", Ergänzungsband 1883, berichtet). Von dem Stand des Musikschulwesens der auf die Renaissance folgenden Jahrhunderte im übrigen Europa werden wohl erst neue Untersuchungen genauere Bilder ergeben. Bis auf das Jahr 1771 datiert sich das staatliche Konservatorium in Stockholm zurück. Das Ende dieser Periode sah jedoch das wohl unter allen berühmteste und weitest ausgestaltete Konservatorium entstehen: das Pariser. Es wurde gegründet 1784, also noch unter dem alten Regime, und zwar rein als Opernschule; unter seinen Wandlungen in den folgenden Jahrzehnten sei hier nur die erwähnt, dass im Jahre 1792 Bernard Sarrette, der Gründer des Musikkorps der Nationalgarde, aus dessen Mitgliedern Instrumentallehrer an die „École Royale de Chant et de Déclamation" brachte, die somit zum „Institut National de Musique" wurde. Später (bis 1814) selber Direktor der Anstalt, gab er dieser ihre eigene, bis heute gültige Gestalt.

Die zweite von unseren 5 Perioden umfasst die Zeit der als die ältesten deutschen Musikschulen bekannten Konservatorien. Es ist jedoch wohl nur eine Unvollkommenheit unserer Kenntnisse, dass wir das Konservatorienwesen Deutschlands nicht über das Jahr 1801 zurückdatieren können. Damals gründete an der Universität Würzburg Josef Frölich, Privatdozent der Musik, akademischer Musikdirektor und später Professer der Ästhetik und Pädagogik, eine Studentenvereinigung zum Musiküben, die 1804 offizielles Universitätsinstitut und 1820 mit Zufügung einer allgemeinen Singschule Staatsanstalt wurde; 1875 ward sie unter dem jetzigen Direktor K. Kliebert reorganisiert und zwar, wie es heisst, nach Ideen von Richard Wagner.

In das erste Viertel des 19. Jahrhunderts fallen die Anfänge von Konservatorien in einigen grossen Städten. Durch einen Aufruf vom Jahr 1808 wurde die Gründung des wichtigen Prager Konservatoriums vorbereitet, dessen Eröffnung am 1. Mai 1811 unter Dionys Weber geschah (sein fünfter Direktor ist, seit 1901, Anton Dvořák). Auch das ebenfalls wichtige Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien entstand erst allmählich: aus einer Singschule unter Salieri von 1817 wurde 1821 ein wirkliches Konservatorium. Ungefähr gleichzeitig, 1818, datiert die Musikschule des Musikvereins zu Innsbruck. Berlin tritt in die Bewegung 1822 ein, jedoch nur durch das königliche Institut für Kirchenmusik. Der Zuwachs der Abteilung für musikalische Komposition, 1833, fällt noch in diese Periode, die Erweiterung durch die Abteilung für ausübende Tonkunst

dagegen erst in unsere vierte („wagnerische") Periode; und zwar geschah diese 1869, mit Ergänzungen in den Folgejahren. Einstweilen entstand in Dessau 1829 eine Musikschule, die auf einige Zeit eine der allerbedeutendsten war: sie wurde gegründet von dem dortigen Hofkapellmeister Friedrich Schneider, dem lange vielgeschätzten „Weltgerichtsschneider." — Während die uns heute wohlbekannte Konkurrenz mehrerer Musikschulen in einer Stadt eine verhältnismässig noch junge Erscheinung ist (die Stadt München scheint sie ganz besonders wenig zu kennen), können wir den ersten uns aus Deutschland untergekommenen Fall dieser Art noch in dieselbe Periode zurückverfolgen: 1830 begründete Joseph Proksch in Prag neben dem schon erwähnten dortigen Konservatorium eine eigene Musikbildungsschule, der ein besonderes Streben nach Erweckung von Musikverständnis nachgerühmt wird.

Auch im Ausland wurden zu dieser Zeit die Fortschritte im Konservatorienwesen nicht unterbrochen. Italien sah neue Schulen entstehen in Bologna (1804, reich an Nachlasssammlungen, deren jüngste dem ehemaligen Schüler Rossini gilt); dann in Mailand (1807, jetzt nach Verdi benannt) und in Genua (1829). Portugal, dem anscheinend seine glänzende Tradition gerissen war, bekam seit 1833 durch J. D. Bonstemps ein neues Konservatorium in Lissabon, Spanien eines 1830 in Madrid. Belgien sah schon 1813 seine berühmte, für das Land entscheidende Brüsseler Anstalt entstehen, erst städtisch, später staatlich; es erhielt dann 1827 die zu Lüttich und 1833 die zu Gent, während die Niederlande in die Bewegung 1826 durch die königliche Musikschule im Haag eintraten. Paris bekam eine zweite, und zwar kirchenmusikalische Schule 1817 (jetzt École de musique classique et religieuse). Russland besitzt sein erstes wichtigeres Datum 1821 durch das Konservatorium in Warschau, England 1822 durch die Royal academy of music in London.

Dass in weiten Kreisen schwere Unvollkommenheiten des musikalischen Bildungswesens gefühlt wurden, zeigen u. a. zwei stillere Ereignisse. Im Jahr 1835 brachte zu Paris die „Gazette Musicale" einen Aufsatz von Liszt, in welcher dieser staatliche Reformen der Musikpflege und Musikbildung forderte („De la situation des artistes"). Und schon im Jahr 1824 wurde K. G. Reissiger (Dresdener Andenkens) von der preussischen Regierung nach Frankreich und Italien gesandt, damit er die dortigen Musikschulen kennen lerne und danach den Plan zu einer preussischen Anstalt entwerfe; sein ausgearbeiteter Plan wurde gebilligt, aber nicht ausgeführt.

Was in der Musikgeschichte die Epoche der Instrumentalvirtuosität, äusserlich gesprochen die Zeit von Mendelssohn bis Wagner, war, das bedeutet für unsere Musikbildungsgeschichte die dritte Periode, umfassend die 40er bis 60er Jahre des 19. Jahrhunderts. Bis dahin überwog an den Konservatorien der Gesangsunterricht noch immer weitaus; jetzt blühte an

ihnen der Instrumentalunterricht auf, natürlich mit Bevorzugung von Klavier und Violine. Entscheidend war hier eine der allererfolgreichsten Konservatoriumsgründungen, die Leipziger durch Mendelssohn. Am 2. April 1843 wurde diese Anstalt eröffnet, 1876 ward sie königlich; ihre Jubeldaten 1868 und 1893 wurden besonders festlich gefeiert; zahlreiche Glanznamen der Romantiker- und Virtuosenzeit schmücken die Anfänge der Anstalt. Das Königreich Sachsen sah in derselben Periode sein zweites grosses Konservatorium entstehen: das Dresdener. Es wurde am 1. Februar 1856 gegründet und ist eines der am reichsten gegliederten, sorgfältig auch in der Ausarbeitung seiner Jahresberichte. Hervorgehoben seien seine Teilung in eine Grund-, Mittel- und Hochschule (in Köln wiederkehrend) sowie sein Lehrerseminar, als wohl erstes dieser Art, begründet von C. H. Döring, dem geschätzten Klavierpädagogen, der 1858 in den Lehrkörper der Anstalt eintrat.

Aus dem übrigen Deutschland fallen in den Beginn dieser Periode (1846) die Anfänge des Münchener Konservatoriums. Köln erhielt 1850 von städtischer Seite seine Rheinische Musikschule, die 1900 mit Glanz jubilierte; Darmstadt sah beim Jubiläum seiner Akademie für Tonkunst, 1851—1901, sogar ihren Leiter Ph. Schmitt sein eigenes 50 jähriges Direktorjubiläum begehen. Das städtische Konservatorium zu Strassburg datiert seit 1855, mit einer begreiflichen Reorganisation kurz nach dem Krieg (1873). Es traten weiter ins Leben: 1856 das (seit 1896) Königliche Konservatorium zu Stuttgart, in weiten Kreisen bekannt auch durch seine instructiven Ausgaben von Klavierliteratur; 1860 die „Frankfurter Musikschule", in der folgenden Periode durch Konkurrenz überflügelt. Berlin erhielt in dieser Zeit seine berühmtesten Neubildungen: am 1. November 1850 das Sternsche Konservatorium der Musik, zu dessen 50er Jubiläum E. E. Taubert die Festschrift schrieb; am 1. April 1855 die Neue Akademie der Tonkunst von Th. Kullak, ein bald überaus blühendes Institut vornehmlich für Klavierspiel, das einzige uns neben jenem Dessauer im Augenblick bekannte grössere Konservatorium, das nicht mehr besteht (1890 aufgelöst). Unter den übrigen, weit über 100 zählenden Musikschulen des heutigen Berlin dürfte die drittälteste das Schwantzersche Konservatorium für Musik sein, das als seine Spezialität jegliche Art Kammermusik bezeichnet.

Auch mehrere nichtdeutsche Länder sind an dieser Epoche durch Konservatoriumsgründungen beteiligt. Den belgischen Fortschritten folgen holländische: 1845 erhielt Rotterdam, 1862 Amsterdam ein Konservatorium. Luxemburg schloss sich dem Zug im Jahre 1864 an. Italien erhält zu seinen altehrwürdigen Anstalten neue in Florenz (1860) und in Turin (1865). England sieht eine zweite Musikschule in London entstehen (London Academy of music, 1861); Russland erhält Zuwachs in Moskau und in

Riga (beide 1864) sowie in Petersburg (1865); die skandinavischen Länder haben Christiania (1865) und Kopenhagen (1866) zu verzeichnen.

Vereinzelte Stücke einer unterrichtsgeschichtlichen und unterrichtskritischen Literatur begleiten auch diese Periode. Über Mendelssohns Konservatoriumsgründung berichtet, abgesehen von den späteren Jubiläumsschriften E. Kneschkes (1868 und 1893). W. A. Lampadius in seinem „Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Denkmal für seine Freunde", von 1848; dem Prager Konservatorium widmet 1858 eine Denkschrift der Musikhistoriker A. W. Ambros. Für die Gründung echter musikalischer Hochschulen mit universitätsähnlichem Charakter trat 1847 Eduard Krüger, Professor der Musik zu Göttingen, ein („Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst"). Dem weniger auf das Schulwesen und mehr auf das gesamte Erziehungswesen der Musik gerichteten Werke von A. B. Marx „Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege" (1855, 2. Aufl. 1873) sei wegen seines ausserordentlichen Wertes auch hier ein Wort der Anerkennung gewidmet.

Sind wir mit all dem bei den älteren Zeiten der Konservatorien ausführlicher verweilt, so darf und muss uns durch den viel üppigeren Inhalt der jüngeren Zeiten ein rascherer Lauf tragen. Die vierte unserer Perioden, von der Mitte der 60er bis in die Anfänge der 80er Jahre, haben wir nach R. Wagner benannt. Dieser besass neben seiner künstlerischen und kunstleitenden Natur, von der freilich immer auch viel zu lernen war und ist, keineswegs auch einen eigentlich pädagogischen Sinn. Dadurch, dass jemand auf die Übermittelung einer wahrhaften Kunst an den Nachwuchs dringt, zählt er noch nicht pädagogisch mit. In einer Aussprache an Hermann Ritter (Feuilleton der „Frankfurter Zeitung" 3. Oktober 1901 No. 274) zeigt sich Wagner als der Pädagogik ganz fern stehend. Sein „Bericht ... über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule" vom 31. März 1865 („Schriften" Bd. 8) giebt uns zwar Anlass, diese Periode von da an zu datieren; allein der Bericht ist wieder in der Hauptsache ein künstlerisches, kein pädagogisches Bekenntnis, und gleiches gilt von anderen seiner Schriften, die allerdings ob ihres lehrreichen Inhalts nicht genug zu schätzen sind. Thatsächlich wurde die jetzige „Akademie der Tonkunst zu München", deren Anfänge wir schon erwähnt, 1867 in Wagners Geist neu organisiert; ihre Reorganisierung 1874 hingegen dürfte damit nicht mehr viel zu thun haben. Würzburg haben wir in diesem Zusammenhang bereits erwähnt. Weimars „Grossherzogliche Orchester- und Musikschule" von 1872, bis 1902 unter Müller-Hartung, mag ebenfalls in denselben Zusammenhang gehören. Joachims Berufung an die neue Abteilung für ausübende Tonkunst der Berliner königlichen Hochschule für Musik wurde von R. Wagner mit Zustimmung begrüsst; aller-

dings ging diese Schule dann keine spezifisch wagnerschen Wege. Und dass die Bayreuther „Stilbildungsschule“ nur uneigentlich zustande kam, ist bekannt.

Unter den Neugründungen aus dieser Epoche sei zur Kürze nur eine deutsche genannt: die des Dr. Hochschen Konservatoriums zu Frankfurt am Main 1878. Bemerkenswert ist noch ein wachsendes Musikinteresse der angelsächsischen Länder, das sich auf unserm Feld bekundet durch eine Vermehrung der Londoner Schulen sowie durch das Entstehen mehrerer Konservatorien in Nordamerika seit 1867.

Wenn wir die fünfte und letzte Periode als die der spezifisch didaktischen Fortschritte bezeichnen, so ist damit noch weniger als bei den anderen Perioden eine bestimmte Abgrenzung möglich. Musikdidaktische Schriften gab es auch früher und speziell in der vierten Periode wenigstens soweit, dass auch nur eine Übersicht über sie uns hier zu weit führen würde. Allein sie bilden doch in den letzten 20 oder 25 Jahren eine stärkere Macht, vereint mit analogen anderen Bestrebungen. Vielleicht wird eine spätere Detailforschung den Namen eines der eifrigsten Musikpädagogen, Emil Breslaurs, an die Spitze dieser Bewegung stellen. Seine Gründung des Vereins der Musiklehrer und -Lehrerinnen zu Berlin von 1879 und die der Zeitschrift „Der Klavierlehrer“ von 1878 — jetzt seit den verblichenen „Musikpädagogischen Blättern“ von 1896—1898 die relativ pädagogischeste Musikzeitung — sind vielleicht noch denkwürdiger als seine didaktisch vielseitigen Schriften. Historich nach Breslaur, dem Range nach vor allen einzureihen ist Hugo Riemann, nicht mit Unrecht der musikalische „Praeceptor Germaniae“ genannt. Steckt schon in seinen, hauptsächlich eben seit Beginn dieser Periode erschienenen mannigfaltigen Schriften überhaupt ein gewaltiges Stück Didaktik der Tonkunst und Kritik ihres Schulwesens, so möchten wir doch vornehmlich aufmerksam machen auf sein Drängen nach Ergänzung des konservatoristischen Unterrichts durch Mittel der Gehörsbildung, insbesondere durch das „Musikdiktat“. Ist dieses gleich älter, als die gebräuchlichen historischen Notizen angeben, und hatte ihm das Pariser Konservatorium schon 1871 einen Platz angewiesen, so gehören doch seine Höherschätzung und seine teilweise Einführung in Konservatorien zu den Anfangsmomenten unserer Periode. 1882 erschienen zwei Leitfäden dieses Faches (von A. Lavignac und von H. Götze) und begann Riemann dessen praktische Durchführung in seiner Schulthätigkeit (Hamburg, Wiesbaden, Leipzig); sein „Katechismus des Musikdiktats“ folgte 1889. — Die jüngste Erscheinung auf „organisationskritischem“ Gebiet sind H. Kretzschmars „Ausbildung der deutschen Fachmusiker“ im 1901er Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (Leipzig 1902) und weitere Artikel in den „Grenzboten“ (Leipzig 1902).

Dem Oktober des Jahres 1881 gehört die Gründung des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums in Berlin an, von dem manche musikdidaktische Anregungen ausgehen. Ganz eigens auf Erziehung des musikalischen Gehörs und Verständnisses und nicht als Konservatorium, sondern als Ergänzung der Konservatorien angelegt ist die (etwas unklar benannte) „Hochschule für angewandte Musikwissenschaft" in Berlin seit Oktober 1900, (jetzt „Seminar für Musik") deren freilich auf grosse Anstrengungen angewiesenes Programm jedenfalls zu den beachtenswertesten Punkten in der Geschichte des Musikschulwesens zählt. Die sonstigen zahlreichen Neugründungen auf deutschem Boden in dieser Periode müssen wir — etwa Karlsruhe 1884 ausgenommen — übergehen. Vom Ausland seien nur zwei wichtige Beispiele genannt: das hochgerühmte Royal college of music in London (1883), und das Liceo musicale Rossini zu Pesaro, gestiftet 1883 durch ein Legat von Rossini, dem uns schon als Bologneser Konservatorist bekannten eifrigen Freunde des Konservatorienwesens, und seit 1895 geleitet von Mascagni, über dessen dortige Wirksamkeit ja häufige Zeitungsnotizen berichten.

Das Ergebnis der fast 400jährigen, seit 100 Jahren zu einem immer üppigeren Inhalt führenden Musikschulgeschichte ist wohl nur die Alternative: Erstickung in Drillgeschäft und üblem Dilettantismus — oder energische Durchführung einer wirklichen Musikpädagogik.



OTTO LUDWIG
DER MUSIKER UND DICHTER

Von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

Die „Musik“ hat alle Ursache, den 90. Geburtstag (12. Februar) Otto Ludwigs als einen Tag treuen und trüben Gedenkens zu feiern. War doch dieser Künstler eine Doppelnatur, „ein halber Musikus, ein halber Tragikus“, wie er selbst es bezeichnete; und wir können ihn, so wie den unglücklichen E. T. A. Hoffmann, mit Fug einen Musiker nennen. Zwei Dichterkomponisten hat das Jahr 1813 uns geschenkt: Richard Wagner, dem es glückte, Poesie und Tonkunst schaffend zu vereinigen; und Otto Ludwig, der die Doppelbegabung schon früh als klaffenden Zwiespalt empfand, — als den ersten Keim zum Unglück, den ihm die Götter mitgaben auf die mühevolle Fahrt durch das Leben.

Nicht als ob Ludwig etwa an diesem Eindrängen einer musikalischen Begabung in sein Naturell zu Grunde gegangen wäre! Er war überhaupt zum Leiden geboren, zum Grübeln, zum Schwanken, zur peinvollsten Unbestimmtheit. Schön hat Hieronymus Lorm in einem seither vergessenen Aufsatz (Österreichische Wochenschrift 1865, S. 489ff.) Ludwig eine „fragmentarische Natur“ genannt und sein Unglück wie das Grabbes oder Hebbels auf die Zeitverhältnisse zurückgeführt. Er sagt da: „Der Anteil der Zeit an der fragmentarischen Gestalt dieser grossen Geister besteht darin, dass sie ihnen, und namentlich für das Drama, die richtigen Stoffe zu künstlerischer Behandlung nicht mehr zu bieten vermochte. Sie hatte die romantischen Liebhabereien bereits verworfen, die klassischen Ideale ausgesaugt und nun hätte es gegolten, im historischen Leben der deutschen Nation gesunde Stoffe, neue Ideale aufzuzeigen. Man weiss aber, dass sich dieses Leben, soweit es ein historisches zu nennen ist, in den Jahren vor und nach 1848 aus krankhaften, widerwärtigen, jedenfalls der reinen künstlerischen Begeisterung feindlichen und höchstens einer unkünstlerischen Erbitterung zugänglichen Elementen zusammensetzt. Jeder dramatische Stoff aber, aus welcher Zeit er immer gewählt sei, kann nur im Sonnenlicht jenes politischen und ethischen Ideals, welches die Gegenwart gerade ausstrahlt, zur Frucht reifen, zur Wirkung gelangen. Jener Zeit fehlte es an solchen Ausstrahlungen. Der Hunger nach himmlischer Nahrung konnte nicht aufkommen, wo zuerst das gemeine Bedürfnis nach dem unerlässlich Nötigen,

was eine Nation zum Leben braucht, zu sättigen war. Das Ideal sinkt in diesem Fall herunter zur Tendenz, und geistvolle dramatische Schriftsteller, wie Laube und Gutzkow haben auch diese Abart vom Ideal, die ihre Zeit beherrschte, richtig zu verwerten gewusst . . . Wie aber dieses bleiche Mondlicht der Tendenz nicht das wahre Kunstwerk reift, so konnte sich auch daran nicht, wie am Sonnenlicht des Ideals, die geniale Anlage werkthätig entzünden."

Dieser gewaltige Zwiespalt zwischen den Idealen der eigenen Brust und der frostigen Plumpheit der Zeit hat Ludwig wie andere mehr zu Grunde gerichtet. Man wollte diese Differenz durch Kolossalität und durch planmäsige Wirklichkeitsnachahmung ausgleichen, nach „historischer Totalität" in der Tragödie, nach „psychologischer Totalität" im bürgerlichen Schauspiel streben. Den dunklen Punkt der Seele, woraus eigentlich der Charakter entspringt, wollte man finden, den individuellsten Kern des Ichs blosslegen, die Unauflösbarkeit zum dramatischen Problem machen; auf eine Isolierung war es abgesehen: Der Held sollte, indem er sein Innerstes herauskehrt und mit seiner eigensten Wesenheit operiert, an den Gesetzen dieser Welt zu Grunde gehen. Wenn wir das Facit aus Ludwigs Schaffen ziehen, so müssen wir gestehen, dass er in seinem Roman „Zwischen Himmel und Erde" die Charaktere zweier ungleich gearteter Brüder meisterhaft geschildert, in seiner „Heiteretei", trotz aller Vorzüge dieser Erzählung, das Gewäsch der alten Weiber mit wahrhaft fanatischer Verbissenheit in den Realismus wiedergegeben hat. Und seine dramatischen Werke leiden trotz allen hinreissenden Schwungs unter den oben genannten Schwächen: in den „Makkabäern" erhebt sich mit dem Fortschreiten der Handlung das Grässliche zu einem gigantischen Entsetzen; und der „Erbförster", der nicht begreifen kann, dass, was in seinem Herzen Recht ist, nicht Recht sein kann vor den Gerichten, ist trotz allen Einwänden eine unmögliche Figur; er ist in seinem Beruf alt geworden und kennt die Rechte und die Pflichten dieses Berufes nicht!

Schritt für Schritt hat die Musik Ludwig in das Leben hinein begleitet. Mit sechzehn Jahren sah er in musikalischer Bethätigung den einzigen Trost dafür, dass er gezwungener Handlungsgehilfe sein musste; zwanzigjährig fasste er den Entschluss, sein musikalisches Talent sorgsam auszubilden — damals entstanden die Opern „Der Liederkönig" und „Signor Formica", Lieder, Balladen, ein Requiem. Die Vereinigung von Dichtung und Musik stand ihm als Ideal vor Augen: seine Operntexte schuf er sich selbst und in einem Gedicht „Polyhymnia oder Cäcilia" wollte er eine „Theodicee der Musik" schreiben. Über andere Werke geht der Weg zu der Oper „Die Geschwister" mit den Tiroler Ereignissen von 1810 als Hintergrund, die 1837 auf dem Eisfelder Liebhabertheater gegeben

ward — mit einem grossenteils aus Dilettanten bestehenden Orchester. Die nächste Oper „Die Köhlerin" verschaffte ihm 1838 ein auf drei Jahre berechnetes Meiningensches Stipendium, mit dessen Hilfe Ludwig in Leipzig sich bei Mendelssohn ausbilden wollte. Mendelssohns scharfer Blick erkannte, vielleicht halb unbewusst, bald, wie es um den neuen Schüler stand. Er riet ihm, anstatt der schöpferischen Thätigkeit theoretische Studien zu machen, namentlich „Partituren zu studieren", und sein abkühlendes Verhalten mag Ludwig zum erstenmal die Augen über die Begrenzung seines musikalischen Talents geöffnet haben.

Der karg bemessene Raum verbietet ein tieferes Eingehen auf Ludwigs musikalische Werke. Bei allen Mängeln sind auch sie erfüllt von dem unermesslichen Schatz Ludwigscher Poesie mit ihrer Herzenstiefe und Seelenfülle. Umgekehrt aber hat auch die Musik epheugleich ihre Zweige in seine Dichtungen wachsen lassen. Sein „Erbförster" besitzt in seiner deutschen Färbung grosse Ähnlichkeit mit Webers „Freischütz" — schön sagt Professor August Sauer davon: „Wie Grillparzers Herotragödie von den Wellen des Meeres durchrauscht wird, so dieses Stück von dem Wald, dem herrlichen grünen Thüringer Wald. Wir atmen den Duft der Tannen ein. Die Farbe der Heimat ist über alles ausgegossen!" Ist Ludwig insofern ein Nachfolger Kinds und Webers, so ist er in manchem wieder ein Vorläufer Wagners zu nennen; nicht zum mindesten als der Dichter des im Nürnberg des 16. Jahrhunderts spielenden Lustspiels „Hans Frei", das er 1842 entworfen hat. Zu dem in mancher Hinsicht geistesverwandten E. T. A. Hoffmann zog es ihn mächtig hin, und zahlreiche seiner Opern gehen stofflich auf Hoffmann zurück. — War Ludwig auch, als begeisterter Verehrer Glucks und Mozarts, ein Gegner der modernen Musik — die Kunst Berlioz' nannte er eine „Verhöhnung des Heiligsten", einen „Königsmord in Tönen" —, die Tonkunst hielt ihn sein Leben lang in ihrem Bann; sie ist sein Liebling und sein Schmerz geblieben.

APHORISMEN*)

von

Paul Nikolaus Cossmann
München

Ernst ist das Leben, ernst ist die Kunst.

*

Kunstgeschichte gleicht meist einer Meerfahrt gen Westen, deren Ziel es ist, die untergegangenen Sonnen mit Kochlöffel und Botanisierbüchse einzusammeln.

*

Hanslick ist nicht musikalisch gebildet, sondern akustisch. Er ist kein Sprachkundiger, sondern ein Lautkundiger.

*

Der Schmerz Mendelssohns ist nur ein Erinnern an vergangene Freuden.

*

Jean Paul gleicht einem Pianisten, welcher zu viel Pedal nimmt.

*

Ins Konzert geht man des guten Tones und nicht der guten Töne wegen.

*

Günstige Kritiken beweisen nichts gegen den Wert eines Kunstwerkes.

*

Von den Fliegen erwartet man nicht, dass sie singen; aber von den Nachtigallen, dass sie sich einem auf die Nase setzen.

*

Edle Frauen (die Musen gehören auch dazu) wollen geliebt und nicht genossen werden.

*

Die Elemente eines Kunstwerkes sind die Buchstaben, die Stimmungen sind die Worte. Tausend Buchstaben können zusammenkommen, ohne dass ein Wort entsteht; doch wenige genügen, wenn sie der zusammenfügt, welcher des Schreibens kundig ist.

---

*) Aus der kürzlich bei Schuster & Loeffler in zweiter Auflage erschienenen Aphorismen-Sammlung.



BESPRECHUNGEN

BÜCHER

113. **Dr. Hugo Riemann:** Katechismus der Orgel (Orgellehre). Verlag: Max Hesse Leipzig.
114. **Carl Krebs:** Schaffen und Nachschaffen in der Musik. Rede zur Feier des allerh. Geburtstages S. M. des Kaisers und Königs am 27. Januar 1902 in der öffentlichen Sitzung der königlichen Akademie der Künste. Verlag: Mittler & Sohn, Berlin.
115. **Unser Liederbuch:** Die beliebtesten Kinderlieder ausgewählt von Friedericke Merck, mit Bildern von Ludwig von Zumbusch, für Kinderstimmen gesetzt von Fritz Volbach. Zweiter Band. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.
116. **Hugo Ulbrich:** Beethovens Geburtshaus in Bonn. Original-Radierung. Verlag: Emil Strauss, Bonn.
117. **Dr. Hermann Freiherr von der Pfordten:** Handlung und Dichtung der Bühnenwerke Richard Wagners nach ihren Grundlagen in Sage und Geschichte. Dritte Auflage. Verlag: Trowitsch & Sohn, Berlin.
118. **Meyers Grosses Konversations-Lexikon:** Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Bd. 1. Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.

113. Hugo Riemanns „Katechismus der Orgel" ist in wenig veränderter zweiter Auflage neu erschienen. Wirklich verändert hat sich nur die äussere Form des Büchleins, insofern der Verfasser die bei Katechismen sonst übliche Frage- und Antwortform fallen gelassen hat. Eine schätzenswerte Bereicherung des Inhaltes ist die Aufnahme einer Besprechung der Röhrenpneumatik und Elektropneumatik. Zu bedauern ist, dass unter den am Schlusse des Katechismus aufgeführten „ausgewählten Orgeldispositionen" diejenige der Orgel der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin fehlt. Umsomehr, da gerade die Disposition dieses Instrumentes, welches in fast idealer Form in sich eine Vereinigung von Kirchen- und Konzertorgel ist, als meister- und musterhaft anzusehen sein dürfte. Überhaupt scheint der Verfasser in der Auswahl der Musterbeispiele berühmter Orgelbauten von etwas einseitigen Gesichtspunkten geleitet worden zu sein. Unter diesen Beispielen ist die süddeutsche Firma E. F. Walker & Co. mit sieben Entwürfen, der norddeutsche Meister des Orgelbaues Wilhelm Sauer dagegen nur mit einer Disposition, noch dazu älteren Datums vertreten. Doch das sind geringfügige Mängel und im übrigen ist allen denen, die sich von Amtes- oder Berufswegen mit der Frage des Orgelbaues zu beschäftigen haben, die Anschaffung dieses Katechismus, als eines praktischen inhaltreichen Handbuches sehr zu empfehlen. Karl Straube.

114. In dieser Festrede entwickelt Professor Krebs treffende Gedanken über Probleme des musikalischen Vortrags, die mir als heilsame Reaktion gegen den Kultus der „historischen Treue" erscheinen und ihre Spitze gegen das Prinzip der Chrysanderschen Händelbearbeitungen kehren. Der Verfasser betont, dass es einen gewaltigen Unterschied machte, ob ein deutscher Gelehrter sich 1890 an den Schreibtisch setzt, um das Zierwerk einer Arie ein für allemal festzulegen, oder ob eine italienische Sängerin des

18. Jahrhunderts diese Koloraturen frei erfindet. Ferner, dass jedes Zeitalter ein gewisses Recht habe, sich der Kunstwerke vergangener Epochen in seiner eigenen Art zu bemächtigen. Denn besässen wir selbst alle Fertigkeiten, welche die Kunstübung früherer Zeiten forderte, so könnten wir uns doch niemals wieder ihre Art zu hören und ihre Phantasie geben. Hauptsache bleibe, dass Händel auch in den vom geschichtlichen Standpunkte unvollkommenen, ja falschen Aufführungen starke Wirkungen auszuüben vermöge. — Ich stimme diesen Sätzen bei und glaube, dass das Verdienst Chrysanders (ebenso wie früher das seines Gegners Robert Franz) um Händel darin vor allem liegt, dass sie das Interesse für den Meister durch neue Reizmittel bei den ausführenden Künstlern und beim Publikum gesteigert haben. Dr. Richard Batka.

115. Der grosse Erfolg des ersten Bandes dieser Kinderlieder hat wohl die Firma B. Schotts Söhne in Mainz veranlasst, sich zum zweitenmal mit den drei Verfassern in Verbindung zu setzen, um diesem Bande einen zweiten folgen zu lassen. Wie glücklich dieser Einfall des Verlages war, beweist ein Blick in das uns vorliegende Liederbuch: die Auswahl der Lieder ist, dem Verständnis des Kindergemüts entsprechend, mit kundigem Blick von Frau Merck getroffen worden, Volbach hat den Klaviersatz dazu geliefert, der dem Umfange und der Lage der Kinderstimme aufs genaueste angepasst und trotz seiner äusserst leichten Spielbarkeit doch überaus wohlklingend ist. Durch reizende Bilder und Vignetten zu jedem einzelnen Liede hat Zumbusch der leichteren Fassbarkeit für die Kinder gedient.

116. Die vortreffliche Radierung von Hugo Ulbrich gewährt vom Garten aus einen Blick in den Hof und auf das Hintergebäude des Bonner Beethovenhauses mit seinem Schieferdach und dem historischen Mansardenfenster, hinter dem Beethoven in enger Dachkammer das Licht der Welt erblickte. Jedes Blatt, jede Blume, der hölzerne Zaun des Gartens, daneben die kleine Steinbank, selbst die alte Regentonne scheinen uns zu erzählen von den ersten Jugendtagen des grossen Genius. Ulbrich hat mit seiner Radierung die Poesie dieses armseligen Winkels in wirklich hervorragender Weise ausgedrückt und damit ein Werk geschaffen, für das ihm jeder Beethovenfreund dankbar sein muss.

117. Die neue dritte Auflage der Erläuterungen zu Wagners Dramen in ihren Beziehungen zu den geschichtlichen und Sagenstoffen lässt die rege Teilnahme und die günstige Aufnahme erraten, die das Werk bei den Verehrern der Wagnerschen Schöpfungen gefunden hat. Und in der That sollte das Buch in der Bibliothek niemandes fehlen, der sich mit den Dramen des Bayreuther Meisters gründlich vertraut machen will; selbst dem Kenner oder dem, der es zu sein glaubt, wird sich bei der Lektüre noch manches Geheimnis der Wagnerschen Muse erschliessen.

118. Das Erscheinen der neuen Auflage eines Riesenwerkes, wie es Meyers Grosses Konversations-Lexikon ist, muss uns in doppelter Beziehung zur Bewunderung hinreissen, indem wir gleicherweise über den hohen Stand der Lexikographie und über die Aufnahmefähigkeit des deutschen Volkes staunen. Der Schlüssel dazu bietet sich in unserer so reich bewegten Zeit, in den unaufhaltsamen Fortschritten der Wissenschaften und der Technik und in der dadurch hervorgerufenen Spezialisierung aller Gebiete. Sie verhindert oder erschwert doch wenigstens den Überblick, schafft also geradezu das Bedürfnis nach einem Nachschlagewerk, wie es uns in mustergiltiger Weise im „Grossen Meyer" geboten ist. Mehr als 140000 Artikel und Verweisungen auf über 18240 Seiten Text mit mehr als 11000 Abbildungen, Karten und Plänen im Text und auf über 1400 Illustrationstafeln, worunter etwa 190 künstlerisch vollende Farbendrucktafeln und 300 Kartenbeilagen besonders hervorzuheben sind, sowie etwa 130 Textbeilagen mit Erläuterungen zu den Abbildungen u. s. w. geben Zeugnis von der einzig dastehenden

Reichhaltigkeit dieses Riesenwerkes. — Der soeben erschienene erste Band zeigt an seinem Teil bereits alle die hier erwähnten Vorzüge, und wir können nur bedauern, durch Raummangel gehindert zu sein, im einzelnen darauf einzugehen. Rich. Wanderer.

MUSIKALIEN

119. **Edward Mac Dowell:** 3rd Sonata for Pianoforte. op. 57. Verlag: Arthur P. Schmidt, Boston, Leipzig, New-York.
120. **Edward Mac Dowell:** 4th Sonata (Keltic) for Pianoforte. op. 59. Ebenda.
121. **Edward Mac Dowell:** Amerikanische Wald-Idyllen. Ebenda.
122. **Edward Mac Dowell:** Sea-Peaces. Ebenda.
123. **Hans Ailbout:** Vier Klavierstücke. Tessaro-Verlag, Berlin.
124. **Eduard Behm:** Drei Klavierstücke. op. 24. Verlag der Freien Musikalischen Vereinigung, Berlin.
125. **Friedrich Smetana:** Festmarsch für Orchester. Für Klavier zu 4 Händen arrangiert vom Komponisten. Für Klavier zu 2 Händen bearbeitet von Heinrich von Káan. Verlag: Emanuel Wetzler, Prag.
126. **Zdenko Fibich:** Malerstudien. op. 56. Heft I und II. Verlag: Fr. A. Urbánek, Prag.
127. **Giuseppe Martucci:** Tre piccoli Pezzi. op. 79. Verlag: Carisch & Jänichen, Leipzig e Milano.
128. **Johann Wysman:** Valse für Pianoforte zu 2 Händen. Verlag: Praeger & Meier, Bremen.
129. **Ludwig Rochlitzer:** Jahreszeiten. Vier Charakterstücke für Klavier. op. 54 bis 57. Verlag: Otto Maass, Wien.
130. **J. J. Paderewski:** Paderewski-Album. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.
131. **Christian Sinding:** Mélodies mignonnes. op. 52. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.
132. **Christian Sinding:** Morceaux caractéristiques. op. 53. Ebenda.
133. **Richard Franck:** Drei Phantasiestücke für Pianoforte. op. 26. Verlag der Schlesingerschen Buch- und Musikalienhandlung. Rob. Lienau, Berlin.
134. **Richard Franck:** Chaconne für das Pianoforte. op. 29. Ebenda.
135. **Richard Franck:** Acht Klavierstücke. op. 34. Ebenda.
136. **Ignaz Brüll:** IV. Suite für Pianoforte. op. 80. Verlag: Hermann Beyer & Söhne, Langensalza.
137. **Ignaz Brüll:** Vier Klavierstücke. op. 83. Ebenda.
138. **Berger:** op. 49c. Zwei geistliche Lieder für Frauenchor. Verlag: Carl Simon, Berlin.
139. **Hassenstein:** op. 98. Zionsblumen. Ebenda.
140. **Dienel:** op. 45. Psalm 125 für Sopran und Tenor. Ebenda.
141. **Ebner:** op. 57. 6 Weihnachtslieder. Verlag: Bössenecker, Regensburg.
142. **Schrecker:** op. 6. Der 116. Psalm für Frauenchor, Orchester und Orgel. Verlag: Robitschek, Wien.
143. **Göhler:** „Es waren zwei Königskinder", für Männerchor. Verlag: Klemm, Leipzig.
144. **Jüngst:** op. 79. „Hoch über den Sternen", für Männerchor. Verlag: Robitschek, Wien.
145. **Hoft:** op. 35. Rheinsage, für Männerchor. Verlag: Vieweg, Quedlinburg.
146. **Oertling:** op. 52. Das deutsche Lied, für Männerchor. Ebenda.
147. **Fuchs:** Deutsches Lied, für Männerchor. Verlag: Präger & Meier, Bremen.
148. **Herrmann:** Trauungsgesang für gemischten Chor. Ebenda.

149. **Götze**: Die Nachtigall, für Männerchor. Ebenda.
150. **Schwalm**: op. 95. Drei Männerchöre. Ebenda.
151. **Nössler**: op. 43. Trauungs-Arie. Ebenda.
152. **Johannes Brahms**: Elf Choral-Vorspiele für die Orgel. II Hefte; a) zweihändig; — b) vierhändig; — c) 6 ausgewählte Vorspiele von Ferruccio Busoni übertragen. Verlag: N. Simrock, Berlin.
153. **Otto Lies**: Sonata quasi una Phantasia für Klavier komponiert. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.
154. **Louis Coenen**: Sonate pour Piano à quatre mains. Ebenda.
155. **Clementi**: Gradus ad Parnasum. Auswahl und Bearbeitung von Karl Tausig. Edition Steingräber, Leipzig.
156. **Karl Tausig**: Kompositionen und Bearbeitungen, III Bd. Ebenda.
157. **August W. Hoffmann**: 28 melodious and instructive Left Hand Etudes for the Pianoforte. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
158. **Adolf Ruthardt**: Triller-Studien für das Pianoforte. op. 40. II Hefte. Verlag: Otto Forberg, Leipzig.

119—122. Edward Mac Dowell widerlegt die landläufige Anschauung von der Unproduktivität der Anglo-Amerikaner auf dem Gebiete der Musik. In den vorliegenden Kompositionen äussert sich eine markante Originalität. Die Sonaten, die Edward Grieg gewidmet sind, weisen einen grossen Zug auf: ein kräftiges Wollen, hinter dem das Können erfreulicherweise nicht zurückbleibt, spricht aus ihnen. Sowohl die d-moll-Sonate (op. 57) als auch die keltische (op. 59) legen die seltenen Vorzüge Mac Dowells in Erfindung und Satzkunst unverkennbar dar. In den „Amerikanischen Wald-Idyllen" tritt ein neues Moment hinzu: eine wirksame Wiedergabe der Naturstimmung. Der Komponist präsentiert sich da als feinsinniger Beobachter, der die geheimen Regungen des Waldeslebens und den Zauber der Waldeinsamkeit in eindringlicher Weise musikalisch umzuwerten versteht. Weit besser noch löst der Komponist seine Aufgabe in den „Sea-Peaces". Die acht Stücke sind musikalische Seegemälde im wahren und besten Sinne des Wortes. Mit feierlichem Ernst, doch auch mit zutreffender Behaglichkeit schildert Mac Dowell die Wunder des Meeres und das Leben der Seeleute. Meist grübelnd sinnierend, mischt er wundersame, düster leuchtende Farben auf seiner Palette. Die grosse Sehnsucht und Melancholie des unergründlichen, unendlichen Oceans kommt in diesen Tondichtungen zu Wort. Die bedeutsamsten Stücke sind „To the sea" („An das Meer"), „From a wandering iceberg" („Von einem wandernden Eisberg"), „A. D. 1620", „Starlight" („Sternenlicht"), „Song" („Gesang") und „Nautilus".

123. „Serenade", „Scherzino", „Walzer" und „Arlequin" sind vier Klavierpiècen Hans Ailbouts benannt. Ein musikalischer Wert kann ihnen nicht zugesprochen werden, doch sind sie immerhin gefällig. Da der Komponist auf die Fähigkeiten mittelmässiger Pianisten Rücksicht genommen, dürften die Tonstücke auch ihren Interessentenkreis finden.

124. Mit weit komplizierteren Mitteln arbeitet Eduard Behm in seinen „drei Klavierstücken": „Ballade", „Intermezzo" und „Appassionato", aber die Mühe, welche die Überwindung all der technischen Schwierigkeiten erfordert, wird durch den künstlerischen Genuss, den der musikalische Kern dem Spieler zu bieten vermag, nicht genügend belohnt.

125. Friedrich Smetanas pompöser „Fest-Marsch" für Orchester übt auch in der vom Komponisten selbst besorgten Bearbeitung für Klavier zu vier Händen seine Wirkung, vorausgesetzt, dass er von gewandten, verständnisvollen Spielern durchgeführt wird. Heinrich von Káans Arrangement für Klavier zu zwei Händen stellt an den Spieler noch

weit höhere Ansprüche. Es fordert darum trotz seiner unleugbaren Vorzüge zur Bekämpfung heraus; strebte der geschätzte Tonkünstler mit seiner Arbeit die Popularisierung des Smetanaschen Werkes an, dann hat er gerade durch die Anhäufung technischer Schwierigkeiten sein Ziel verfehlt — und als Virtuosen-Vortragsstück dürfte das Arrangement doch auch nur in den seltensten Fällen in Frage kommen.

126. So oft ich den Namen Zdenko Fibich höre oder lese, wandelt mich eine stille Wehmut an: schade, dass der hochbegabte Künstler so früh aus dem Leben schied! Mit ihm ging ein echter Tonpoet, ein Musiker voll Geist und tiefer Empfindung dahin. Die vorliegenden zwei Hefte „Malerstudien", die Werke von Jacob van Ruysdael („Waldeinsamkeit"), Pieter Brueghel d. Ä. („Streit zwischen Fasching und Fasten"), Fra Giovanni da Fiesole („Reigen der Seligen"), Antonio Allegri da Corregio („Jo und Jupiter") und Antoine Watteau („Gartenfest") musikalisch erläutern, zeigen gleich den bekannten, bereits in zweiter Auflage erschienenen Klavierstücken „Stimmungen, Eindrücke, Erinnerungen" Fibich in seinem ureigensten Wirkungskreis. Eine Fülle origineller melodischer Gedanken, reiches koloristisches Können und ein ungewöhnliches Charakterisierungsvermögen treten da in die Erscheinung.

127. Giuseppe Martuccis „Tre piccoli pezzi": „Preludio", „Canzonetta" und „Saltarello" sind nicht künstlerisch bedeutsam, aber ansprechend und graziös. Das gilt hauptsächlich vom zweiten und dritten Stück.

128. Ein dankenswertes Vortragsstück legt Johann Wysman mit seinem As-dur-Valse auf. Die Komposition ist hübsch erfunden und verständnisvoll geschrieben. Die Wirkung der wohldurchdachten, geschmackreichen Gliederung entschädigt für die Mühe, welche die Überwindung der technischen Hindernisse erfordert.

129. Ohne besondere Originalität versteht Ludwig Rochlitzer in seinen Charakterstücken „Jahreszeiten" zu interessieren und zu gefallen. Er bringt an der Hand der Gedichte Carl Stielers den spezifischen Stimmungsgehalt der einzelnen Jahreszeiten musikalisch zum Ausdruck, wobei er die Zusammengehörigkeit der vier Tonstücke durch gewisse Kongruenzen zwischen dem ersten und letzten betont. Das Tongemälde „Frühling" ist für vier Hände arrangiert, während die übrigen bloss für je einen Spieler bestimmt sind.

130. Das „Paderewski-Album" des Verlages Bote & Bock enthält zwölf Stücke, die durchaus wertvolle Kompositionen des berühmten Pianisten repräsentieren. Bemerkenswert erscheint, dass der Tondichter in diesen vornehm-melodiösen Arbeiten dem Virtuosentum fast keine Konzession macht, sondern den musikalischen und geistigen Gehalt allein wirken lässt. Von besonderem Reiz sind der „Chant d'amour" op. 10 No. 2, das „Scherzino" op. 10 No. 3, die „Légende" op. 16 No. 1, das „Menuet" G-dur op. 14 No. 1, die „Mélodie" Ges-dur op. 16 No. 2 und die „Cracovienne fantastique" op. 14 No. 6. Die Klavierskizzen, die in dem Album vereinigt sind, gehören zweifellos zu dem besten, was in diesem Genre in jüngster Zeit veröffentlicht wurde. Der Verlag hat das Heft auf das geschmackvollste ausgestattet und es mit einem vortrefflichen Bildnisse des genialen Virtuosen und Komponisten geschmückt.

131—132. Die bekannten Vorzüge des dänischen Tondichters Christian Sinding, die in allen seinen Kompositionen so markant hervortreten und ihnen ein ganz eigenartiges Gepräge verleihen, äussern sich auch in den eben erschienenen op. 52 und 53. Die „Mélodies mignonnes", sechs kleine, stimmungskräftige Stücke, und die „Morceaux charactéristiques" (Minuetto, Nocturne, A la Burla und Scherzo) sind geistvolle Tonpoesieen, die der träumerisch-süsse Hauch nordischer Sentimentalität besonders fesselnd gestaltet.

133—135. So lange sich Richard Franck, der ein ungewöhnlich fruchtbarer Komponist zu sein scheint, innerhalb bescheidener Grenzen bewegt, hat er ein Recht auf Beachtung und bringt auch sein hübsches Talent entsprechend zur Geltung, bei dem kühnen Ver-

such aber, den Flug zur Sonne zu nehmen, gleicht er dem Ikarus, der sein verwegenes Beginnen furchtbar büssen musste. Die „Chaconne“ und die acht Klavierstücke („Vision“, „Serenata“, „Barcarole“, „Elfenspiel“, „Arabeske“, „Menuett“. „Johannisnacht“, „Impromptu“) sind gefällige Arbeiten, die drei Phantasieen hingegen enttäuschen vollends; die himmelstürmenden Worte Goethes, die ihnen als Leitsprüche vorangestellt sind, lassen gehaltvolle, teils wuchtige Tondichtungen erwarten — Franck aber bietet nur belanglose, in Äusserlichkeiten sich erschöpfende Elaborate, die zu ihren poetischen Programmen in keinerlei Beziehung stehen.

136—137. Der Komponist der Oper „Das goldene Kreuz“ präsentiert sich mit den vorliegenden Klavierwerken sehr vorteilhaft: sowohl die Suite, deren fünf Sätze („Präludium“, „Menuett“, „Cavatine“, „Scherzo“, „Finale“) in Einzelausgaben erschienen, als auch die vier musikalischen Stimmungsbildchen „Nocturne“, „Ophelia“, „Barcarole“ und „Capriccio“ sind melodiefrische Arbeiten von nobler Faktur, die geeignet erscheinen, im Haus wie im Konzertsaal eine gute Rolle zu spielen. Dr. Victor Joss.

138. Wilhelm Berger hat mit seinem Opus 49c die Literatur für Frauenchor um zwei wertvolle Nummern bereichert. Beide Werke „Wenn unser Herz der Liebe denkt“ und „Selig sind des Himmels Erben“, jenes für dreistimmigen, dieses für vierstimmigen Frauenchor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung, sind in den alten Kirchentonarten geschrieben, und klingen daher manche Fortschreitungen dem an die beiden Tongeschlechter Dur und Moll gewöhnten Ohre recht fremdartig, so beispielsweise der Schluss von No. 1. Von guter Wirkung ist namentlich das Klopstocksche „Selig sind des Himmels Erben“ B-dur dorisch, und auch leichter auszuführen, als das manche Härten enthaltende „Wenn unser Herz der Liebe denkt“.

139. Zionsblumen nennt Paul Hassenstein sein Opus 98, das aus zwölf kurzen und leichten Gesängen für gemischten Chor a cappella oder mit Harmonium- oder Orgelbegleitung (auch für eine Singstimme mit Harmonium oder für Harmonium allein ausführbar) besteht. Zeugen diese Gesänge auch gerade nicht von einer besonderen Erfindungsgabe ihres Schöpfers, so leuchtet doch aus manchen viel Wärme und Empfindung hervor; es sei nur an No. 7 „Ostern“ und No. 11 „Der Mann am Kreuz“ erinnert. In No. 5 „Das ewige Lied“ stört der triviale Schluss. Die Texte von Emil Quandt sind leider nicht einwandsfrei.

140. Otto Dienel hat nach den Worten des 125. Psalms: „Die auf den Herrn hoffen“, Vers 1 und 5, ein stimmungsvolles Duett für Sopran und Tenor geschaffen. Von sehr guter Wirkung ist die Trugfortschreitung des Septimenakkords von D-dur nach a-c-dis-fis, worauf der Tenor mit den Worten: „Die aber abweichen“, einsetzt. Die verminderten Septimenakkorde bei der Stelle „Aber Friede sei über Israel“ sind dagegen dem Stimmungsgehalt des Textes weniger entsprechend.

141. Reizende, dem Texte geschickt angepasste Kompositionen sind die sechs Weihnachtslieder für zwei Soprane und Alt mit Begleitung des Harmoniums oder des Pianoforte von Ludwig Ebner, Opus 57. Die Lieder gewinnen besonders dadurch an Reiz, dass die Begleitung hier und da etwas selbständig gehalten ist und die Singstimmen oft a cappella behandelt sind. Sehr schön klingt No. 3 „Wonnenacht“, allerliebst ist die Stelle: „Kindlein so klein“ in No. 2 „Friede der Krippe“; in No. 4 „An der Krippe“, wäre in der dritten Reihe das Es in der Begleitung wohl besser vermieden worden. Die sechs Lieder sind geeignet, die rechte, echte Weihnachtsstimmung zu erwecken.

142. Franz Schrecker hat mit der Komposition des 116. Psalms für dreistimmigen Frauenchor, Orchester und Orgel ein Achtung gebietendes Werk geschaffen; ob aber der Erfolg bei einer Aufführung des Werkes der auf dasselbe verwendeten Mühe ent-

sprechen wird, bleibe dahingestellt. Jedenfalls wäre es vorteilhafter gewesen, ein kleines Solo einzufügen, als sich ganz auf den dreistimmigen Chorgesang zu beschränken. Bei der Instrumentation ist der Komponist recht vorsichtig zu Werke gegangen, um die Singstimmen durch sein Orchester, in dem er neben vier Hörnern, zwei Trompeten, drei Posaunen und Pauken, auch Harfen und Orgel anwendet, nicht zu übertönen. Von guter Wirkung wird die Stelle bei Buchstabe G sein, wo die Geigen zwei Oktaven über den Flöten liegen, ebenso der Schluss mit dem Neben-Septimenakkord mit erhöhter Quinte, as-c-e-g. Was den der Partitur untergelegten Klavierauszug betrifft, so ist derselbe keineswegs bequem gesetzt. Unverständlich ist es, weshalb der Komponist hier noch Stimmen eingefügt hat, die in der Partitur gar nicht vorhanden sind, wie beispielsweise auf Seite 6, wo die Melodie, die in der Partitur die ersten Violinen und Bratschen in Oktaven haben, noch in der dritten Oktave verdoppelt wird. Auf Seite 30, Tempo I, wird wieder das c der Singstimmen verdoppelt und dafür das d in der dritten Posaune ganz unberücksichtigt gelassen. Stich und Druck des Werkes sind recht gut, die paar fehlenden Versetzungszeichen wird jeder leicht hinzufügen können.

143. Das bekannte Volkslied von den beiden Königskindern, „die einander so lieb hatten", hat Georg Göbler für Männerchor komponiert. So angemessen, dem Inhalt des Textes entsprechend, die erste Strophe gesetzt ist, so gesucht und schwülstig ist das Folgende. Dies gilt namentlich von den fürchterlichen Verdoppelungen bei „Ich bet' an der rauschenden See" und den Septimen in den Bässen bei „Wohl in den Strom". Statt des f im achten Takt auf Seite 4 muss im ersten Bass wohl besser d stehen.

144. Wie anders mutet dagegen „Hoch über den Sternen" (Dichtung vom König Johann von Sachsen) von Hugo Jüngst, Opus 79, an. Ohne auf harmoniefreie Töne zu verzichten, ist doch die ganze Komposition äusserst wohlklingend und solcher Kakophonieen, wie sie das vorher erwähnte Werk enthält, völlig bar. Hugo Jüngsts Opus 79 sei unsern Männergesangvereinen bestens empfohlen.

145. Weshalb Norbert Hoft sein Opus 35, „Rheinsage", Ballade von Emanuel Geibel, als für vier- und sechsstimmigen Männerchor komponiert, bezeichnet, ist mir nicht recht einleuchtend, denn nur in wenigen Takten werden der zweite Tenor und der erste Bass geteilt, was doch aber so alltäglich ist, dass man es auf dem Titelblatt nicht erst besonders zu erwähnen braucht. Dirigenten von kleineren Vereinen dürften dadurch sogar abgehalten werden, mit dieser, den gewöhnlichen Liedertafelstil überragenden Komposition sich näher bekannt zu machen. Die Strophe: „Und an den Hügeln wandelt — — —" ist treffend musikalisch illustriert, und auch das Largo maestoso, „Er ist herauf gestiegen", ist recht gut erfunden. Recht nichtssagend aber ist das Tempo I auf Seite 9, und der Schluss ist entschieden zu langatmig. Die vielen enharmonischen Verwechselungen sind recht geschickt angebracht und dürften den Ausführenden keine besonderen Schwierigkeiten machen.

146. „Das deutsche Lied" von Julius Oertling, Opus 52, wird unseren Gesangvereinen willkommen sein; leider erhebt es sich, namentlich durch die vielen Sequenzen, nicht über den sogenannten Liedertafelstil.

147. Eduard Fuchs hat die so grosse Literatur für Männerchor ebenfalls um eine Nummer, „Deutsches Lied", Text von Julius Gersdorf, bereichert. Eine frische Komposition, die nur vom 15.—17. Takt hart die Grenze des Trivialen streift.

148. W. Herrmann hat einen Trauungsgesang nach einem Text von K. Georgi komponiert und als sein Opus 19 herausgegeben. Da die Komposition keine technischen Schwierigkeiten bietet, kann sie für den Zweck, für den sie geschaffen worden ist,

empfohlen werden. Verfehlt und nichts weniger als aus dem Stimmungsgehalt des Textes herausempfunden ist die Stelle: „Den Friedensgruss auf heil'gem Mund".

149. Der Männerchor, „Die Nachtigall", von G. Götze, Opus 11, kann bestens empfohlen werden. Ohne uns etwas Besonderes zu sagen, dürfte er doch überall, da hübsch erfunden und wohlklingend, gern gesungen und gehört werden.

150. Der Hauptvorzug der drei Gesänge für Männerchor von Robert Schwalm, Opus 95, besteht darin, dass sie recht sangbar geschrieben sind und für den ersten Tenor bequem liegen. Das erste der Lieder, „Dort unten im Thale", gefällt mir am besten, aber auch die andern beiden werden sich rasch Freunde erwerben.

151. Das schon unzähligemale komponierte „Wo du hingehst, da will auch ich hingehen" ist neuerdings auch von Eduard Nössler vertont worden, ohne uns damit ein besonders hervorragendes Werk zu bieten. Immerhin aber wird es eine Sängerin mit guter Tonbildung und warmem Vortrag mit Erfolg verwenden können.

Max Puttmann.

152. Es ist ein Verdienst Simrocks, das nachgelassene Werk allen Bewunderern Brahms in zweihändiger und vierhändiger Klavierbearbeitung sofort zugänglich gemacht zu haben. Wenn auch die feinen Nüancen der Orgel in Fortfall kommen, so ist der Besitz dieser weihevollen Dichtungen doch etwas Köstliches. Pianisten sollten nicht verfehlen, sich die Busonischen Bearbeitungen zu eigen zu machen.

153. Ein grosszügiges Werk mit guter Thematik und reicher Modulation, — aber nicht ganz frei in der Erfindung. Echt modern hat es den Vorzug grosser Klaviermässigkeit, d. h. es klingt.

154. Eine vierhändige Sonate wie es nur wenige giebt, tief und mystisch, mit einem reizenden Intermezzo und einem fast Beethovenschen Andante, — aber zu orchestral, und wenig klaviergerecht.

155. Eine treffliche Auswahl aus dem „Gradus", die die geschickte Hand Gustav Damms erkennen lässt.

156. Gleichfalls von Damm besorgt und neu revidiert; jedem zu empfehlen, der sich an der „entsetzlichen" knobligen Kleintechnik Tausigs die Finger zerbrechen will. Phrasierung, Fingersatz ausgezeichnet.

157. Diese 28 Etüden für die „Linke" sind das Beste, was mir seit Jahren unter die Hände gekommen. Von Cramerschem Geist erfüllt sind sie so abgerundet und einschmeichelnd, technisch und klavlristisch so fein, dass sie bei dem Mangel an ähnlichem Material für die Mittelstufe überall mit Freude begrüsst werden dürften.

158. „Der Triller wird von oben oder unten gemacht", sagte einmal einer unserer Grossen. Besonderer Studien bedarf es also wohl kaum, — doch seien die Musikstücke in den Heften denen ans Herz gelegt, die sich dafür zu erwärmen vermögen.

R. M. Breithaupt.

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANG-VEREINS für Deutschland 1902, No. 11 und 12. — Die beiden Hefte enthalten ausser einem ausführlichen Aufsatz über „Das fünfundzwanzigjährige Jubiläum des evangelischen Kirchengesangvereins für Württemberg" von Dekan Rudolf Günther zahlreiche Artikel über Vereins- und Fachangelegenheiten, wie die Gehaltsfrage der Organisten u. ä.

LÜBECKISCHE ANZEIGEN 1902, 8. 11. — „Der Chor in der Braut von Messina" wird von Walter Friedemann erfolgreich gegen verschiedene Vorwürfe verteidigt; es wird gezeigt, dass Schiller nach einer neuen Bühne verlangte, auf der sich ein von Musik unterstütztes Drama abspielen soll. „Er war ein Theatraliker wie kein zweiter, denn er ahnte mit der Kraft des Genies, was sich ein halbes Jahrhundert später verwirklichen sollte, das Musikdrama!"

PRAGER TAGBLATT 1902, No. 307. — Zu Eugen Guras sechzigstem Geburtstag spricht Dr. K. S. herzliche Worte und liefert zugleich eine ausführliche, ebenso liebevolle wie aufschlussreiche Charakteristik Guras.

BERLINER LOKAL-ANZEIGER 1902, No. 497. — J. Schrattenholz rollt in einem Aufsatz den poetischen und scenischen Inhalt von Humperdincks neuer Märchenoper „Dornröschen" auf, äussert sich jedoch über die Musik bloss in allgemein gehaltenen Worten des Lobes.

NEUES TAGBLATT (Stuttgart) 1902, No. 238. — Ein Bericht über die Cannstatter Molique-Feier verbreitet sich über Moliques Oratorium „Abraham" und sieht in ihm „klare, leichtflüssige Harmonieenwechsel und fesselnde Melodik", insbesondere in den Chören und Ensemblenummern grosse Schönheit.

HAMBURGER FREMDENBLATT 1902, 11. Okt. — Dr. Otto Hans Mankiewicz findet in der Besprechung der „Bühnentechnik der Wagnerfestspiele" die künstlerische Seite der Bayreuther Aufführungen als „das ureigenste Gebiet Jung-Siegfrieds, auf dem er ein angeborenes Talent, scharfen Blick und feinen Geschmack entwickeln soll". Die gegen München gerichtete Spitze giebt dem Aufsatz leider eine kleine parteiische Färbung.

BONNER ZEITUNG 1902, No. 217. — Erich Priegers Nachruf auf Franz Wüllner, der seither auch als ein schmucker Sonderabdruck vorliegt, nennt den Verblichenen „einen der ausgeprägtesten Charakterköpfe der neueren Musikgeschichte" und befasst sich nach knapper, liebevoller Darstellung der Biographie mit einigen bedeutsamen persönlichen Zügen. An dem Festhalten der Idee, die neun Symphonieen Beethovens einmal in ununterbrochener Folge aufzuführen, wird gezeigt, wie zäh und beharrlich Wüllner in der Durchführung seiner Gedanken war. Es heisst weiter: „Mit Beethovenscher Kunst war er so verwachsen, dass aufmerksame Zuhörer in den Tempos der einzelnen Symphonie-Sätze nach Jahren höchstens Schwankungen von wenigen Sekunden feststellen konnten. Ein höchst charakteristisches Zeichen für den künstlerisch so sicher arbeitenden Mann; denn nur ein Mechaniker, der ängstlich nach dem Metronom den Takt schlagen würde, könnte

ein ähnliches Resultat erreichen.*) Hier aber herrschte bei aller Bestimmtheit und Klarheit in der Ausarbeitung die höchste Freiheit in der Bewegung." „Etwas Eckiges haftete den Bewegungen des Dirigenten Wüllner an, Eleganz hat er nie erstrebt", wird gesagt, und von seinen Kompositionen heisst es, sie redeten „die ernste Sprache eines kerndeutschen Mannes, der nur sagt, was er nach innerlichem Erleben sagen muss". Und kein schöneres Lob kann einem Dirigenten gezollt werden, als das folgende: „Als Dirigenten selbst darf man ihn den getreuesten Interpreten nennen, ihm kam es nur auf die Sache an. Bei aller Sorgfalt in der Durcharbeitung der Einzelheiten ging er immer dem Hauptgedanken nach und brachte so das Werk zu voller Geltung!"

BERLINER ZEITUNG 1902, 26. 11. — Ein Essay von Saint-Saëns, „Der Kampf gegen die Musik", wendet sich gegen die Verächtlichkeit, mit der moderne Schriftsteller über die Musik aburteilen. Derlei Leute gleichen den Menschen, für die die Pflanze bloss dazu da ist, dass man ihr die Blüte abbricht, um Sträusse zu binden. Die Pflanze ohne Blüte begreifen sie nicht. „Die, welche den Tonwerken das ewige Leben absprechen, glauben selbst nicht an ihr Gerede; sonst könnten sie nicht die alten Meister auf Kosten der neuen verherrlichen. In Wahrheit kämpfen sie nur gegen das glänzende Wachstum der Musik!"

DEUTSCHE ZEITUNG (Berlin) 1902, 16. 11. — Dr. Karl Storck spricht sich in seiner „Musikalischen Rundschau" sehr lehrreich über die Entwickelung der Musik aus. Er sagt u. a., die Musik als Ausdruck des persönlichen Fühlens konnte erst mit dem Emporblühen des Christentums zur Entfaltung kommen. „Das Christentum wandte den Blick von der Aussenwelt, die dem Altertum alles gewesen war, ab und der Innenwelt, dem Seelenleben, zu. Je mehr aber dieses persönliche Innenleben an Geltung gewann, um so schärfer wurde der Gegensatz zur Antike, die in allem, im Leben wie in der Kunst, nicht das Individuelle, sondern das Generelle, nicht den Charakter, sondern den Typus gesucht hatte."

FRÄNKISCHER COURIER (Nürnberg) 1902, 16.—18. 11. — Die Frage „Soll die Musik ein obligatorischer Lehrgegenstand der bayerischen Mittelschulen sein?" wird von Rektor Dr. A. Ullrich als „eine patriotische Ehrenpflicht" mit „Ja" beantwortet. Er sieht in der Einführung „Entwickelung und Bildung des Gemütes und des Willens". — „Mag immerhin es als ein gewisser Vorzug gelten, eine ‚gewandte Feder' zu führen; einst war es des germanischen Recken höchster Ruhm, siegreich zu schwingen ‚das Schwert und den Fidelbogen'!"

FRANKFURTER ZEITUNG 1902, 21. 11. — „Herbert Spencer über die heutige Kunst" betitelt sich ein kritischer Aufsatz über Spencers neues Buch „Packs and Comments" von Dr. Weiss.

DIE GEGENWART (Berlin) 1902, 15. 11. — „Der Humor in der Musik" findet in C. Gerhard einen Schilderer. Nach ihm ist Joseph Haydn der erste, der die Musik zum Ausdruck „jenes göttlichen Humors gemacht, der, indem er uns im tiefsten Innern erschüttert, uns doch lächelnd die Seelenruhe wiedergiebt". Trotz mancherlei Vorläufern ist ja Haydn der erste, der den Humor nur durch Töne zur Wirkung brachte. Hübsch ist Gerhards Zusammenstellung aus Haydns Werken; von den schalkhaften Menuetten bis zu den Scherzen in der Abschiedssymphonie

*) Diese frappierende Thatsache steht fest, da die Zeitdauer zu wiederholten Malen mit der Uhr in der Hand ausprobiert wurde.

und der Symphonie mit dem Paukenschlag. Bis auf Liszt und Wagner verfolgt Gerhard sein Thema in anmutiger und belehrender Weise.

GERMANIA (Berlin) 1902, 27. 11. — Hier gräbt M. E. Heusers Skizze „Das Ochsenmenuett", die bekannte heitere Episode aus dem Leben Haydns, wieder aus.

HAMBURGISCHER CORRESPONDENT 1902, 25. 11. — Ein ausführlicher Aufsatz behandelt Joh. Friedr. Reichardts Beziehungen zu Hamburg, unter dessen „guten, für alles Edle und Schöne empfänglichen" Bewohnern er sich 1774 sehr wohl fühlte. Reichardt lernte u. a. auch Klopstock kennen, auch die Bekanntschaft von Ebeling und Mathias Claudius hat er dort gemacht.

HAMBURGER FREMDENBLATT 1902, 15. 11. — Auch Adolf Kohuts Skizze „Erlebnisse eines deutschen Tonkünstlers in Hamburg" befasst sich mit Reichardt, der „in dem gastfreien, herrlichen Hamburg und dessen reizvoller, reicher Umgebung im Kreise der ersten und besten Männer und Frauen den schönsten Sommer seines Lebens in lauter Genuss und Freude verlebt" hat.

HAMBURGER FREMDENBLATT 1902, 23. 11. — Emil Krause feiert das 25jährige Jubiläum Julius Laubes als ständigen Konzertdirigenten mit warmen Worten und schliesst mit einem frohen „Glückauf zur neuen Ära!"

KARLSRUHER ZEITUNG 1902, 17. 11. — Über „Anton Bruckner und seine Es-dur-Symphonie" spricht Dr. Karl Grunsky. Dem Aufsatz seien die folgenden charakteristischen Stellen entnommen: „Die Verwandtschaft Bruckners mit Wagner geht nicht über jenes Mass hinaus, das den grossen Tondichtern einer bestimmten Zeit gemeinsam zu sein pflegt. Mozart und Haydn, selbst Bach und Händel schwelgen viel mehr in Ähnlichkeiten als Wagner und Bruckner ... Kein Zweifel, Bruckner hat in der Zeit der Aphorismen, der Pointen, der Epigramme gegen sich die monumentale Linie, den weitgewölbten Bogen — die Länge! Alles lebt jetzt kurz und trachtet nach kurzen Formen ... In der vierten Symphonie spricht sich das glücklichste Erbteil der deutschen Romantik, ein zarter Natursinn, in wundervollen Weisen aus. Ein Natursinn freilich, dem Bruckner das Feierliche, das Erhabene an mehr als einer Stelle beimischt, wo er im dichten Wald gleichsam die verlorene Kapelle betritt, um einsam dort zu beten. Bruckner war guter Katholik und die kindliche Sprache seiner echten Frömmigkeit wird nirgends ihre Wirkung verfehlen."

LEIPZIGER TAGEBLATT 1902, 22. 11. — Der Artikel „Richard Wagner als Politiker 1849" von H. Th. Cursch-Bühren kommt zu dem Ergebnis, „dass Wagner um seiner geliebten Kunst willen zum Revolutionär geworden war. In der Revolution sah er die Erlösung der Menschheit und die Befreiung der Kunst. Von der Schwärmerei der damaligen sogenannten Grossdeutschen ist keine Spur in ihm zu finden. Darum schien ihm auch zur Erreichung seines idealen Zieles kein Mittel unerlaubt."

MÜNCHENER ZEITUNG 1902, 26. 11. — „Populäre Melodieen" nennt Heinrich Neal eine kleine Skizze. Er teilt die in Betracht kommenden Melodieen in zwei Gruppen: der edlere Teil der populären Melodieen sind die sentimentalen Volkslieder, „der Spiegel der Volksseele"; der elendere Teil sind die flachen Operetten- und Gassenhauermelodieen. Sehr mit Recht erklärt Neal die „populäre Melodie" für einen Wertmesser des allgemeinen Standes der Nation in Beziehung zur Kunst.

NATIONALZEITUNG 1902, 23. 11. — Hier ergreift Otto Tschirch „Zur Erinnerung an J. Frdr. Reichardt" das Wort. Er sagt u. a.: „In der Musik ist er es doch

gewesen, der den Empfindungsgehalt Goethescher Lieder in einfach edlen Melodieen den Zeitgenossen am nächsten gebracht hat. Er ist überhaupt der erste Musiker Deutschlands gewesen, der sich eine universelle Bildung aneignete und mit Erfolg aus dem Musikantentum heraus der Künstlerschaft zustrebte, die den Tondichter gleichberechtigt neben den Poeten stellt".

NEUE PREUSS. KREUZ-ZEITUNG 1902, 25. 11. — Von Reichardt heisst es da in einem Aufsatz von Aug. Wellmer, er sei vor allem ein deutscher Künstler gewesen. „Mit einem reichen Gemütsleben verband sich bei ihm eine grosse künstlerische Intelligenz. Regen Geistes, sehr gewandt und dem nationalen Fortschritte der Kunst mit Begeisterung zugethan, hat er die deutsche Musik auf eine ehrenvolle Stufe gehoben."

DIE POST (Berlin) 1902, 27. 11. — Dr. Aug. Reissmanns Abhandlung „Das deutsche Lied" schliesst nach einem historischen Überblick mit den Worten: „Am gesungenen deutschen Liede, wie es in unserem Jahrhundert in neuer Macht und Herrlichkeit gottbegnadeten Herzen entströmt und die staunende Welt durchleuchtet, werden die Instrumental- und die Vokalformen und auch Oratorium und Oper in durchaus verjüngter schönerer Gestalt zu neuem wunderbaren Leben erstehen, als leuchtende Zeugen für die noch nicht erloschene schöpferische Gewalt deutschen Geistes".

NEUES WIENER JOURNAL 1902, 15. 11. — Dem „Letzten von der Kapelle des alten Strauss", dem Geiger und Violaspieler Johann Kreuzberger, gilt ein interessanter Aufsatz. Der 85jährige hat kürzlich seine „diamantene" Hochzeit gefeiert und verfügt über einen reichen Schatz altwienerischer Erinnerungen.

FREISTATT (München) 1902, No. 48. — Die „Gedanken über die Zukunft des Musikdramas", welche hier Eugen Schmitz entwickelt, fussen auf dem Satz, die Herrschaft auf musikdramatischem Gebiet sei nach Wagner für eine Zeitlang auf das Ausland übergegangen. Puccini und Charpentier sind nach Schmitz „die ersten, welche nach Wagner auf den Theorieen und Ideen des Bayreuther Meisters fussend Neues geschaffen haben"; Charpentiers „Luise" ist ihm „vielleicht das bedeutendste, was nach Wagner auf musikdramatischem Gebiet geschaffen worden ist"; dieses Werk eröffnet neue Wege für die Kunst: „Die Strassenscenen in diesem Werke bieten ein beredtes Zeugnis dafür, dass das moderne Grossstadtleben der musikalischen Charakterisierung sehr wohl fähig ist durch Verwendung von neuen instrumentalen und harmonischen Mitteln; auch stehen wir ja hier erst am Anfang einer Stilgattung, die sich bei fortdauernder Pflege im Laufe der Zeit noch kräftigen und vervollkommnen wird".

DER TÜRMER 1902, No. 3. — Sehr wertvoll und berechtigt sind Dr. Karl Storcks Anleitungen zur Zusammenstellung einer „musikalischen Hausbücherei", als deren Hauptbestandteile er J. S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann und Chopin in ihrer Klaviermusik, ferner ein paar Liedersammlungen, alle Lieder Schuberts und Schumanns, möglichst viel von Loewe und Wolf, endlich eine Reihe von Klavierauszügen (selbstverständlich nur solche mit Text) erklärt. Ein wahres Wort spricht Storck am Schluss seines Aufsatzes aus, wenn er sagt, eine gute musikalische Bibliothek sei die Vorbedingung für eine gesunde Musikpflege im Hause.

WESTFÄLISCHER MERKUR (Münster) 1902, 4. 12. — Enthält die Wiedergabe eines lehrreichen Vortrages von Dr. Preising über „Richard Wagners Kunstideal und dessen Verwirklichung".

DER KUNSTWART 1902, No. 2—3. — Die ersten zwei Abschnitte von Batkas Aufsatz „Das deutsche Kunstlied“ (unter Kunstlied ist der Einzelgesang mit Begleitung des Klaviers zu verstehen) schildern zunächst das Entstehen des Liedes durch die künstliche Rückkehr zur Einstimmigkeit, wodurch die italienische Arie mit beziffertem Bass entstand, die durch den Königsberger Heinrich Albert zum deutschen Lied mit Cembalobegleitung wurde, und behandeln sodann J. S. Bachs Liedkomposition. „Bachs Liederkunst erwächst aus dem Choral ... Dazwischen begegnen uns schon ganz liedartige Gebilde und einige zeigen ein geradezu modernes, freies, aus dem Tonfall der ausdrucksvoll deklamierten Sprache erblühendes Melos, so dass wir alle Stufen des Liedertypus, die sich im Verlauf der geschichtlichen Entwickelung zur Geltung gebracht haben, mit alleiniger Ausnahme des dreiteiligen Liedes, bei Bach schon vorgebildet finden.“ Von dem Liede „Willst du dein Herz mir schenken“ sagt Batka: „In musikalischer Hinsicht betritt man nach den geistlichen Gesängen hier eine neue Welt. Keine Spur mehr von der lapidaren Melodik des Chorals, alles im galanten Stil gehalten, mit vielfältiger, zierlicher Brechung der gefälligen melodischen Linie. Gegen die geistlichen Lieder stellt dieses Liebeslied die neue, immer mehr dem Einfluss der Wälschen unterliegende Zeit dar.“

BUHNE UND WELT 1902, No. 5. — „Dramaturgisches“ steuert Artur Fitger zum „Don Juan“ bei. Er schlägt vor, einzelne Situationen und Charaktere deutlicher zu machen, als man sie meist bei der Aufführung findet. So betont er, dass nicht Donna Anna, sondern Elvira die Heldin des Dramas sei; das Finale des ersten Aktes soll nach ihm auf dem Tanzboden des Wirtshauses, nicht in Juans Schloss spielen; zum Schluss soll Don Juan von Furien unter Donner und Blitz in den Abgrund gestürzt werden. Anstatt des Ritterkostüms des 16. Jahrhunderts sollte man das Velasquezkostüm aus der Mitte des 17. Jahrhunderts einführen; namentlich die Bauern möchte er im Anschluss an die spanischen Gemälde von Salinas und Ben Liura gekleidet sehen.

SAMMELBÄNDE DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT, 1. Heft. — Der reiche Inhalt dieses Bändchens kann hier nur oberflächlich aufgezählt werden. Prof. Oswald Koller spricht über „Die beste Methode, Volks- und volkstümliche Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen“. Er verwirft die nur als Haupteinteilung brauchbare Einteilung nach harmonischen Prinzipien und die nach rhythmischen, die nur auf die protestantischen Kirchenlieder passe, und entscheidet sich für eine melodische Einteilung. Die Melodieanfänge werden da mit Buchstaben geschrieben und ihre Hebungen mit Ziffern bezeichnet. Eine ausführliche Abhandlung von Friedrich Ludwig behandelt die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts; Julien Tiersot befasst sich mit „Ronsard et la musique de son temps“; Edward J. Dent giebt ein Verzeichnis der Oper von Alessandro Scarlatti; Rosa Newmarch lobt an dem russischen Komponisten Mily Balakireff ganz besonders die programmatischen Werke, so seine Ouverture zum „König Lear“ und seine symphonische Dichtung „Russland“. Ein schöner Aufsatz von Otto Wagner handelt über „Das rumänische Volkslied“. Das Verdienst, die rumänischen Volksballaden gesammelt zu haben, gebührt dem Dichter Vasile Alexandri, dessen Sammlung 1852 erschien. Wagner teilt die Lieder in wirkliche Lieder und Tanzlieder. Die Liedkompositionen sind sentimental, besitzen aber schöne, homophon komponierte Melodieen und stammen vom deutschen Volkslied ab; die Tanzformen (Doinas, Horas, Sarbas) sind sehr originell und lehnen sich höchstens leise an das russische Tanzlied an.

ZEITSCHRIFT DER INT.-NAT. MUSIKGESELLSCHAFT, 1. und 2. Heft. — Jeanne Boschs Aufsatz „Über Klavierspiel und Tonbildung nach Marie Jaëlls Lehrweise" leitet den neuen Jahrgang ein. Sodann veröffentlicht Ernst Rychnovsky einen Brief Spontinis an Napoleon (der Brief stammt aus dem Jahr 1806 und handelt über die Première der „Vestalin"). Zwei Berichte schliessen sich an: über das Musikleben in Russland 1901/2 spricht Nic. Findeisen, über das Musikfest in Sheffield Otto Lessmann. Noch berichtet Albert Mayer-Reinach über Schillings „Pfeifertag"; Robert Hirschfeld erstattet Bericht über seine Bearbeitung von Mozarts „Zaide", die „nicht zum mindesten auch ein vollkommenes Bild der Mozartschen Schaffensperiode in der letzten Salzburger Zeit giebt"; und Ferdinand Pfohl bespricht Léna-Massenets Mirakel „Der Gaukler unsrer lieben Frau", er sieht in dem Werk „einen Niedergang, nicht Aufgang" und schliesst mit den zu harten Worten: „Vielleicht erleben wir es noch, dass uns Massenet in seinem reifsten Alter mit einer komischen Oper überrascht. Sie würde am Ende möglicherweise ernster zu nehmen sein, als seine ernstesten Werke."

ALLGEM. MUSIKZEITUNG 1902, No. 48—49. — Die Hefte enthalten eine Untersuchung über „Musik und Ethik" von Dr. Hans Schmidkunz und einen Aufsatz von Dr. L. Fürst über „das Konzentrieren beim Kunstgenuss". Der letztgenannte Artikel befasst sich mit der Frage der Verdunkelung des Konzertsaals; wenn der Verfasser auch nicht für eine starke Verdunkelung eintritt, hält er doch eine Verfinsterung im Prinzip für nötig, denn „wer nicht imstande ist, sich zu sammeln, seine Aufmerksamkeit zu konzentrieren, bei dem bilden sich, so zu sagen, akustische Zerstreuungskreise und ihm entgeht der wahre Genuss der Musik".

LE MENÉSTREL 1902, No. 46—49. — Aus dem Inhalt der Hefte sind hervorzuheben: Arthur Pougins Aufsatz „le testament de Viotti" und O. Berggruens Besprechung von Liszts Briefen an die Prinzessin Sayn-Wittgenstein.

DIE GESELLSCHAFT 1902, No. 22. — „Hugo Wolfs Lied" nennt Dr. Jos. A. Beringer eine gehaltvolle Studie, die nach geistreicher Feststellung der Entwickelung des Liedes sich mit Wolfs Eigenart, geistige Beziehungen zum Inhalt des komponierten Gedichts aufzudecken, befasst. „Er bedurfte einer neuen Sprache und er hat sie für sein Lied geschaffen. Da nun alles Leben des Wolfschen Liedes nach innen geht und nur geheimnisvoll, aber stark aus der Tiefe hervorleuchtet, so war die Melodie im alten Sinne unmöglich und unbrauchbar. Seine Lieder haben also nicht mehr die kühn hervortretende Linienmelodie, als das sinnlich wirksame Element des musikalischen Ausdrucks, sie haben vielmehr bei vollster Prägung und Charakteristik die dem Gedicht immanente und deshalb so vielgestaltige innere Melodie, die, weil sie sich nicht so sehr an den Gehörapparat als an das Gefühl wendet, in einer unsinnlichen, so zu sagen ohrenflüchtigen Sprache zu uns redet und ihre Schönheit nur jenen offenbart, deren innere Resonanz auf gleiche Höhe mit der des Kunstwerks gestimmt ist," mit diesen Worten charakterisiert Beringer Wolfs Liedeskunst und fährt dann fort: „Späterhin verdichtet sich seine Melodie immermehr zu einem scharf abgegrenzten, in sich geschlossenen Thema. Eine Berührung mit Mozart wäre bezüglich der melodischen Schönheit sonach bei Wolf zu konstatieren, ohne dass er jedoch dessen aus dem Geist seiner Zeit hervorgehende, dekorative Ausstattung sich aneignet. Seine Melodie ist vielmehr eine Kondensation auf den musikalisch kürzesten und schärfst geprägten Ausdruck. Sie hat fast etwas von der Gedrängtheit des Schlagwortes an sich ..."

UMSCHAU

NEUE OPERN

de Boek: „Winternachtstraum“, ein Zaubermärchen des vlämischen Komponisten, ist von dem Lyrischen Theater in Amsterdam zur Erstaufführung erworben worden.

Prinz Joachim Albrecht von Preussen: „Das Wunder des Frühlings“ (Text von B. von Uechtritz) nennt sich ein Ballet des fürstlichen Komponisten, das noch in diesem Jahre im Brüsseler Theater de la Monnaie zur ersten Aufführung gelangt.

Isidoro da Lara: „Siddharta“. Diese neue Oper, deren Text Paul Milliet geliefert hat, wird ihre Uraufführung noch in dieser Saison im Theater zu Rouen erleben.

Joseph Parry: „Die Tochter des Cefs-Ysfa“ ist der Name einer neuen Oper auf einen Text von Joseph Bennet. Die Moody-Manners-Operngesellschaft in Cardiff brachte sie zur Uraufführung.

Alphonso Rendano: „Consuelo“. Der Text dieser Oper, die in Turin ihre Erstaufführung erlebte, ist von August Harlacher ins Deutsche übertragen worden. Das Werk gelangt demnächst am Hoftheater in Stuttgart zur ersten deutschen Aufführung.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Karlsruhe: Am Grossherzogl. Hoftheater wird in nächster Zeit Gounods „Philemon und Baucis“ in Scene gehen, zugleich mit einer Uraufführung des Ballets „Ador“ des hier als Direktor der städtischen Musikbildungsanstalt lebenden Prof. Cornelius Rübner. Karlsruher werden auch in zwei anderen vom Hoftheater jetzt angenommenen Werken zu Worte kommen: Phil. Bade mit seiner nach der Altenburger Uraufführung von ihm neu durchgearbeiteten Oper „Der Pulvermacher von Nürnberg“, Text von Alberta v. Freydorf und der durch grössere Orchesterwerke bekannte hiesige Komponist Klose mit einem Opernwerk „Der Fischer und sein Weib“. Ausserdem wurde noch in Aussicht genommen „Waldemar“, Oper von Hallén, Daudet-Bizets „Arlesierin“, Hendschels „Nubia“ und Karl v. Kaskels „Das Dusle und das Babeli“.

Monte-Carlo: In der bevorstehenden Saison sollen folgende Opern aufgeführt werden: „Tasso“ von Eugène d'Harcourt, „Herodiade“ von Massenet, „Tosca“ von Puccini und „Carmen“. Unter den engagierten Sängern und Sängerinnen findet man Namen wie Dalmas, Tamagno, Saleza, Renand, Caruso, Pinni-Corsi, E. Calvé, Lola Beeth, Milka Ternina u. s. w. Die Leitung des Orchesters hat Arturo Vigna inne.

München: Für die Wagner-Festspiele im Prinzregententheater ist von der Intendanz das Programm endgültig festgestellt. Danach finden folgende Aufführungen statt: Vom 8. bis 11., vom 25. bis 28. August und vom 11. bis 14. September Der Ring des Nibelungen, am 14. August und 4. September Lohengrin, am

15. August und 5. September Tristan und Isolde, am 17. August und 7. September Tannhäuser, am 18. August und 8. September Die Meistersinger von Nürnberg.

Alfred Bruneaus „Messidor“ hat im Hoftheater seine erste deutsche Aufführung erlebt.

Prag: Das Böhmische Nationaltheater beging am Neujahrstage die Feier der 400. Aufführung von Smetanas „Die verkaufte Braut“.

Strassburg: Dr. Walter Rabls Oper „Liane“ (Dichtung von Wilhelm Eberhard Ernst) ist vom Stadttheater zur Uraufführung erworben worden und wird zum erstenmale Mitte März in Scene gehen.

KONZERTE

Berlin: Das Tonkünstler-Orchester unter Leitung von Richard Strauss begiebt sich im Februar und März auf eine vierwöchentliche Konzertreise, die sich über die grösseren Städte Süddeutschlands nach Österreich, Italien, Südfrankreich und die Schweiz erstrecken wird.

Fulda: Der Gesangverein „Cäcilia“ brachte unter Dr. Kilbs Leitung die neue dramatische Kantate „Frau Holde“ von A. Thierfelder zu erfolgreicher Aufführung.

Heidelberg: Im IV. Bachvereins-Konzert gelangte unter Prof. Dr. Wolfrum als Novität eine Symphonie des Russen Mily Balakirew zur Wiedergabe.

Schwerin: Das mecklenburgische Musikfest soll vom 24. bis 26. Mai in der Reitbahn des Marstalles unter der Direktion von Hofkapellmeister Prill abgehalten werden. Als erstes grosses Chorwerk kommt Händels „Samson“ zur Aufführung.

Stuttgart: In diesem Jahre soll hier ein grosses Musikfest stattfinden, und zwar an den Tagen vom 16. bis 18. Mai. Generalmusikdirektor Fritz Steinbach wird die Leitung übernehmen.

Wien: Am 11. Februar wird vom Konzertverein (unter Mitwirkung des Wagnervereins) mit Ferd. Loewe am Dirigentenpult zum erstenmale die IX. Symphonie von Anton Bruckner aufgeführt. Den drei ersten Sätzen folgt an Stelle des unvollendet gebliebenen Finales das Te Deum.

TAGESCHRONIK

Der Intendant der königlichen Theater in München v. Possart feierte am 11. Januar sein zehnjähriges Jubiläum in dieser Stellung, in die er 1893 als Nachfolger des General-Intendanten Freiherrn v. Perfall eintrat.

Der Herzog von Meiningen hat den Musikdirektor Wilhelm Berger aus Berlin zum Nachfolger des General-Musikdirektors Fritz Steinbach ernannt.

Der königliche Musikdirektor Prof. Dr. Julius O. Grimm in Münster in Westf. ist mit dem Kronenorden III. Klasse dekoriert worden.

Dem Dirigenten des New-Yorker Gesangvereins „Arion“ Julius Lorenz ist in Anerkennung seiner Verdienste um den deutschen Chorgesang vom deutschen Kaiser der Titel „Königlich preussischer Musikdirektor“ verliehen worden.

Der Pianist und Lehrer am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. L. Uzielli wurde vom Herzog von Meiningen durch Verleihung des Verdienstkreuzes für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet.

Der polnisch-französische Sänger Jean de Reszke ist zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden.

Der Kapellmeister Rudolph Bullerjahn, der vor kurzem aus Russland nach New-York übersiedelte, ist als Nachfolger von Walter Damrosch zum Dirigenten des New-Yorker Symphonie-Orchesters gewählt worden.

Konzertmeister Wendling von der Meininger Hofkapelle ist an Stelle Prof. Singers zum Konzertmeister des Stuttgarter Hoftheater-Orchesters ernannt worden.

Am 1. Juni verlässt der Kammermusiker Alfred Holy, der Harfenist an der Berliner Hofoper, die Stätte seiner bisherigen Wirksamkeit, um in den Verband des Wiener Hofopernorchesters zu treten.

Die Grazer städtischen Bühnen wurden vom Herbst 1903 ab an Herrn Cavar, bisherigen Direktor des Linzer Theaters, vergeben. Die Stadtvertretung hat von der Führung ihrer Bühnen „in eigener Regie" abgesehen und den Vertrag mit dem jetzigen Direktor Otto Purschian nicht mehr erneuert. Herrn Purschian kann das Zeugnis einer grosszügigen, noblen Leitung, namentlich des Schauspieles, nicht versagt werden. Die Ursache seines Scheidens mag in lokalen Gründen gelegen haben.

Vom Komitee für die Feier der Richard Wagner-Denkmalsweihe in Berlin ist an Prof. Dr. Fritz Volbach in Mainz die Aufforderung ergangen, die Hymne für die Denkmalsweihe zu komponieren. Das Werk, dessen Komposition Fritz Volbach bereitwilligst übernommen hat, wird der Berliner Sängerbund unter Verstärkung durch einen Knabenchor zur Aufführung bringen.

Zur hundertsten Wiederkehr von Berlioz' Geburtstag im Dezember dieses Jahres soll in Grénoble ein Denkmal des Komponisten errichtet und ein grosses internationales Musikfest veranstaltet werden. Das Denkmal ist ein Werk des Bildhauers Urbain Basset. Berlioz ist stehend dargestellt; er führt die Hand zum Ohre, gleichsam um sich zu konzentrieren und auf die Harmonieen zu lauschen, die in seinem Geiste ertönen.

Von den 35 Vereinen, die sich zu dem in diesem Sommer in Frankfurt a. M. stattfindenden Wettsingen um den Kaiserpreis zur Konkurrenz gemeldet hatten, hat ein Verein wegen inzwischen eingetretenen Dirigentenwechsels seine Anmeldung zurückgezogen, sodass die offizielle Liste jetzt 34 Vereine aufweisst. Die grösste Sängerzahl (253) wird der Bonner Männergesangverein zur Verfügung haben, dann registrieren, nach Sängerziffern geordnet: die Liedertafel München-Gladbach (236), der Ober-Barmer Sängerhain (233), der Leipziger Männerchor (227), der Berliner Lehrergesangverein (226), der Dortmunder Lehrergesangverein (220), der Hannoversche Männergesangverein (215), der Elberfelder Quartettverein (210), die Aachener Konkordia (197), der Dresdener Orpheus (196), der Elberfelder Deutsche Sängerkreis (195), die Berliner Liedertafel (192), die Essener Konkordia und der Strassburger Männergesangverein (192), der Krefelder Sängerbund (187), der Männergesangverein Frohsinn in Mülheim a. d. Ruhr (181), der Bremer Lehrergesangverein (161). Zwischen den Ziffern 160—123 schwankt die Anmeldung von: Barmer Sängerchor, Kasseler Liederverein, Dortmunder Männer-Gesangverein Sanssouci, Essener Männergesangverein Sanssouci, Erfurter Männergesangverein, Magdeburger Männerchor, Sängerbund Mülheim a. d. Ruhr, Hilaria in Offenbach, Sängerchor des Turnvereins Offenbach, Potsdamer Männergesangverein, Solinger Liedertafel, Männergesangverein Konkordia in Wiesbaden, Wiesbadener Männergesangverein, Sängerchor des Turnvereins Wiesbaden und Würzburger Liedertafel. Der „Kölner Männergesangverein" wird sich zum Zwecke der Verteidigung der in Kassel gewonnenen Kette mit 236 Sängern beteiligen.

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat für das Jahr 1903 einen Kompositionspreis im Betrage von 2000 Kronen ausgeschrieben für die beste Komposition einer Oper, eines Oratoriums, einer Kantate, Symphonie, Sonate oder eines Konzertes, welche bis zum 15. September an die Direktion der Gesellschaft eingesendet wird. Die näheren Bestimmungen enthält das Statut der Kompositionspreis-Stiftung, das jedem Bewerbungsberechtigten auf Verlangen seitens der Gesellschafts-Direktion zugesendet wird.

Das Haus, in dem Beethoven gestorben, das sog. Schwarzspanierhaus in Wien, wird in nächster Zeit niedergerissen werden.

Am 13. Januar ist das Bühnenhaus des Dortmunder Stadttheaters vollständig abgebrannt.

Wie wir aus authentischer Quelle erfahren, beruht die in Heft II, 7 auf Seite 50 angeführte Notiz über das dem Richard Wagner-Museum in Eisenach zugefallene Vermächtnis auf einem Irrtum.

Aus dem Nachlass Hugo Wolfs sind herausgegeben vom Hugo Wolf-Verein in Wien, soeben bei K. Ferd. Heckel, Hofmusikalienhandlung in Mannheim erschienen: das Opernfragment „Manuel Venegas", Klavier-Auszug vom Komponisten. Ferner Gedichte für eine Singstimme und Orchester und zwar Prometheus, Der Rattenfänger, Anakreons Grab und Wo find' ich Trost, dem sich weitere anschliessen werden. Auch bereitet der gleiche Verlag die Herausgabe Wolfscher Lieder vor für eine Singstimme und Orgel, bearbeitet von Max Reger.

Die Firma C. Bechstein hat in Paris in dem ehemaligen Palais des duc de Noailles eine Filiale eröffnet und unterhält dort ein grosses Lager der sämtlichen Gattungen ihrer Instrumente.

TOTENSCHAU

Aus Nizza wird der am 21. Dezember 1902 erfolgte Tod des ehemaligen Intendanten des Hoftheaters in Coburg Konstantin von Rekowsky gemeldet. Er leitete die Geschäfte des Hoftheaters vom Jahre 1887 bis 1897.

In Berlin starb der Königliche Sänger A. Henneberg, der Begründer und Leiter des bekannten Quartetts.

Der Lehrer des Chorgesangs am Brüsseler Konservatorium, Gründer und Leiter des Orphéon royal, Eduard Bauwens, ist gestorben.

In Budapest verschied am 30. Dezember J. N. Theindl, einer der gefeiertsten Klavierspieler der sechziger und siebziger Jahre.

Der um das Musikleben Schwerins sehr verdiente Hofkapellmeister a. D. Fritz Becker ist daselbst gestorben. Aus Hamburg stammend, kam er im Jahre 1863 als Hofmusikus an die Schweriner Hoftheaterkapelle, in der er nach und nach zum Kammermusikus, Musikdirektor und Hofkapellmeister aufrückte. Wegen Krankheit erfolgte im Jahre 1892 seine Pensionierung.

Aus St. Gallen wird der Tod des im Jahre 1820 geborenen Musikdirektors Bernard Bogler gemeldet.

Der ehemalige Heldentenor des Leipziger Stadtheaters, Karl Widemann, ist gestorben.

KRITIK

OPER

BERLIN: Anno 1757, eine heitere Oper in drei Aufzügen, Text von Richard Scholz, Musik von Bernhard Scholz. Vater und Sohn, gewiss gute Patrioten, führen uns in ihrem Stück den kläglichen Zustand vor, in welchem sich das deutsche Reichsheer zu Beginn des siebenjährigen Krieges befand; als Gegensatz dazu ist die frische, siegreiche Kraft des Fridericianischen Geistes gedacht, die aus der preussischen Armee strahlt. Repräsentant der Reichsarmee ist der Prinz von Hildburghausen, meist Serenissimus von seiner Umgebung angeredet, nur die Schlossmagd Minna nennt ihn beharrlich Senilissimus. Ihm zur Seite steht als Statist der Prinz von Soubise, der Führer der französischen Hilfstruppen, die mit ihren Courtisanen im Schloss von Gotha Quartier genommen haben. Als Vertreter des preussischen Geistes gilt der Rittmeister Curt von Rohden mit seiner Cousine Else, des Schlosshauptmanns von Gotha, Herrn von Rohden Tochter. Onkel und Neffe sind einst im Zorn auseinander gegangen, der Neffe hat, weil er bei dem Preussenkönig in Dienst getreten ist, kaum Aussicht, seine Cousine heimzuführen. — Im ersten Akt wird auf dem Schlosshofe viel exerziert, auch der Hausknecht Friedrich betrunken gemacht und von dem Sergeanten Schultze für das Reichsheer angeworben zum Kummer der Schlossmagd Minna; den Schluss des Aktes bildet eine grosse nächtliche Prügelei. Natürlich wird hauptsächlich ein Franzose verhauen, der Minna ein Ständchen bringt. Dies Finale ist genau nach dem Muster der betreffenden Scene aus den Meistersingern gearbeitet; wir sehen sogar den Geprügelten einsam weghinken, nachdem die Bühne leer geworden ist. Im zweiten Akt wird der angeworbene Hausknecht durch den Machtspruch Serenissimi befreit, und wir schauen dann einen Aufmarsch der deutschen Truppenkontingente vor dem Prinzen. Im dritten Akt grosser Schlossball und Überfall der Preussen, Gefangennahme der Franzosen, Vereinigung der Liebenden. General von Seydlitz und seine Offiziere trinken den für Serenissimus und seine Schranzen kalt gestellten Sekt und singen Fridericus Rex, das von Willibald Alexis hundert Jahre später gedichtete Lied nach der Melodie Prinz Eugen der edle Ritter. Die Musik ist brav und bieder, etwas militärisch lärmend, aber gut preussisch gesonnen. Marschiert wird nach alten Märschen, getanzt nach Musik von Muffat, gesungen wird wenig, aber meist recht bekanntes. Das ganze Stück bietet dem Regisseur willkommene Veranlassung, seinen Geschmack im Arrangieren von Massen auf der Bühne zu zeigen. Und das hat Droescher wirklich meisterhaft verstanden. Wie sich die Prügelscene allmählich entwickelte, wie sich im zweiten Akt der pomphafte Aufmarsch der Truppenkontingente aus den kleinen Ortschaften vollzog, der Hofball mit Serenissimus als Mittelpunkt, mit den Maitressen der französischen Offiziere in ihren Reifröcken und ungeheuerlichen Puderfrisuren, die plötzliche Umwandlung des ceremoniösen Hofballes in eine fröhliche Sektkneiperei der preussischen Reiteroffiziere nach scharfem Ritt, das sah sich wirklich sehr lustig an. Die Stimmung im Hause war frostig. Allerdings fand ja die Vorstellung im théâtre paré vor den Kaiserlichen Majestäten und ihrem grossen Hofstaat statt und in diesem Fall wagt sich der Beifall überhaupt stets nur schüchtern hervor. Nach dem ersten Akt rührte sich keine Hand, nach dem zweiten regten sich ein paar Hände, nach dem dritten liefen die Hörer schnell davon. Der anwesende Komponist kam garnicht zum Vorschein. Übrigens erfordert

die Besetzung der Oper eine stattliche Anzahl von Kräften und die Herren unsrer Oper waren fast alle mit Ausnahme der Herren Kraus und Sommer darin beschäftigt. Frl. Destinn machte aus der Else von Rohden eine sympathische Gestalt; die übrigen Damenpartieen sind nicht vielmehr als Statistenrollen. Richard Strauss, auf dessen Empfehlung die Oper angenommen worden ist, dirigierte den Abend. Ob er das Werk wirklich für lebensfähig gehalten hat? E. E. Taubert.

BRAUNSCHWEIG: Das alte Jahr schloss im neuen Theater mit wenig erfreulichen Gastspielen. Herr Hieb, der vortreffliche Bassbuffo sollte durch eine jüngere Kraft entlastet werden, als solche stellte sich Herr Diener in „Waffenschmied" und „Wildschütz" vor, hat aber in beiden dankbaren Partieen „versungen und verthan". Die Soubrette Bella Alten sucht sich ein anderes Königreich, weil ihr Makedonien, d. h. das Herzogtum zu klein wird; in Berlin und Köln sang sie mit entschiedenem Erfolge, sie wählte als künftigen Wirkungsort „die Stadt mit dem ewigen Dome". Vollen Ersatz zu finden, hält sehr schwer. „Hoffmanns Erzählungen" v. Offenbach kamen auf ihrem Siegeszuge auch hierher und erzielten solchen Erfolg, dass sie sich wahrscheinlich längere Zeit im Spielplan halten werden. Hofmusikdirektor Clarus hatte dies Werk liebevoll vorbereitet und Oberregisseur Frederigk ihm ein geradezu glänzendes Gewand verliehen. Der 2. und 3. Akt wirkten märchenhaft. Die Damen Ruzek, Prochaska und Alten, sowie die Herren Cronberger und Grahl boten in jeder Beziehung lobenswerte Leistungen. Ernst Stier.

BREMEN: Nächst A. Fitgers Don Juan-Einrichtung beanspruchte die im ganzen wohlgelungene Nibelungen Ring-Aufführung das lebhafteste Interesse, weil er dem künftigen Heldentenor unserer Bühne, Barron-Bertald Gelegenheit gab, sein Können zu zeigen. Sein Siegmund war der frischeste und stattlichste Wälsungenheld, den wir seit Jahren hier gesehen haben. Sein Siegfried konnte stimmlich neben der grosszügigen und stimmgewaltigen Brünnhilde Frl. Seifferts nicht durchdringen, war aber doch in seiner ganzen Haltung sehr beachtenswert. Dr. Gerh. Hellmers.

BRÜSSEL: L'Etranger von Vincent d'Indy erlebte seine Uraufführung im Théâtre de la Monnaie. D'Indy gilt als Führer der neufranzösischen Schule. Als Symphoniker geniesst er einen grossen Ruf, als Opernkomponist hat er sich bekannt gemacht durch seine in Brüssel und Paris aufgeführte Oper Fervaal, die seiner Zeit viel Federn für und wider in Bewegung gesetzt hat. Die Aufführung seines neuen Werkes gestaltete sich zu einem musikalischen Ereignis. Alle grossen Künstler und Kritiker aus Paris waren hergekommen. Der Dichter-Komponist nennt sein Werk „action musicale", damit andeutend, dass er weder Oper noch Drama damit verstanden wissen will. — Die Handlung spielt in einem armen entlegenen Fischerdorfe. Ein Fremder hat sich da niedergelassen, niemand weiss woher er kommt, wer er ist. Man geht ihm misstrauisch aus dem Wege, nennt ihn einen Zauberer wegen eines glänzenden Steines, den er an der Mütze trägt, und beneidet ihn ob seines glücklichen Fischfanges, während die einheimischen Fischer, seit er da ist, kein Glück mehr haben. Nur ein junges Mädchen Vita, die Braut des Grenzwächters André fühlt sich zu ihm hingezogen, sympathisch berührt von seinem ernsten edlen Auftreten und grossmütigem Handeln. Sie unterhält sich oft mit ihm, setzt volles Vertrauen in ihn, enthüllt ihm alle ihre Gedanken und gesteht ihm auch ihre Liebe. Er sucht sie vergebens davon abzulenken, indem er auf sein Alter und ihren Bräutigam André verweist. Sie dagegen entreisst durch eine List, indem sie die Verdienste ihres Bräutigams rühmt, ihm das Geständnis seiner Liebe zu ihr. Dadurch fühlt er sich schuldig, weil die Leidenschaft über seinen Willen gesiegt, und er erklärt, dass er nun nicht bleiben könne. Auf ihre Frage, wer er sei, antwortet er: ich bin ein Träumer, der liebt und alle Menschen glücklich machen möchte. Zum

Abschied reicht er ihr den Stein von seiner Mütze, der, wie er ihr enthüllt, Macht über Wind und Wellen verleiht. Trotz Bitten und Flehen entfernt er sich. In ihrer Verzweiflung schwört sie, zum Meere gewandt, dass sie nur ihm, dem Fremden, gehören könne, und als Zeichen ihres Schwures wirft sie den Talisman ins Meer. Ein furchtbarer Sturm bricht los; das Volk läuft erschreckt zusammen und gewahrt mit Bestürzung ein Fischerboot in grösster Gefahr. Wie ihm Hilfe bringen? Keiner wagt es. Da ertönt der Ruf: Macht das Rettungsboot flott! Der Fremde hat die Worte gerufen. Grosses Entsetzen! Er schickt sich an das Boot zu besteigen, niemand wagt es ihn zu begleiten. Im Begriff allein zu gehen, stürzt sich Vita in seine Arme und beide nehmen Platz im Boot. Mit Angst blickt das Volk den Tollkühnen nach. Auf einmal ein allgemeiner Schrei — das Fahrzeug ist von einer riesigen Welle verschlungen. Ein alter Fischer stimmt das de profundis an, während das Volk auf die Kniee fällt. — Einige kleine Scenen zwischen Vita und André und ihrer Mutter sind eingeschaltet. Das Werk spielt sich in zwei Aufzügen bei gleicher Scenerie ab. — Man hat d'Indy immer vorgeworfen, dass er in den Fusstapfen Wagners wandelt, mit Vorliebe symbolische Stoffe behandelt, mit Leitmotiven arbeitet u. s. w. Dies trifft auch hier wieder zu. Doch wähne man nicht, dass er Wagner einfach nachäfft — dazu ist er doch ein viel zu selbständiger Künstler. Gegen Fervaal, ein für uns geradezu abstossendes Werk, ist L'Etranger ein enormer Fortschritt: dort alles ohne Mass und Ziel, hier alles abgeklärt und mit relativ einfachen Mitteln grosse Wirkungen erzielend. Weit entfernt nach äusserlichen Effekten zu jagen, ist hier alles Innerlichkeit: er findet Töne von packender Schönheit und Empfindung. So ist der hehre Charakter des Fremden, der aus ihm sprechende Weltschmerz mit philosophischen Tendenzen, seine reine Liebe zu dem Mädchen meisterhaft behandelt. Und gleich sympathisch ist der Charakter der Vita gezeichnet. Die anderen Rollen sind mehr nebensächlich. Der eigentliche Schwerpunkt des Werkes liegt im Orchester, das d'Indy mit souveräner Meisterschaft behandelt. Die eindringliche ausdrucksvolle Sprache, die sein Orchester redet, zeigt ihn als grossen Künstler. Trotz der reichen Instrumentation kommen die Singstimmen höchst vorteilhaft zur Geltung durch geschicktes Masshalten des Orchesters innerhalb der Gesangsphrasen, während er die volle Entfaltung des Orchesters mehr zwischen die einzelnen Phrasen legt, und so in oft melodramatischer Weise weit vorbereitete intensive Steigerungen von packender Wirkung erzielt. — Das bedeutende Werk, das dem gewöhnlichen Geschmack des Publikums nicht die geringsten Konzessionen macht, erzielte bei vorzüglicher Aufführung einen grossen künstlerischen Erfolg. Das Orchester unter Dupuis war tadellos, die Rolle des Fremden lag in den bewährten Händen des Baritonisten Albers, der sich durch seine ausgezeichnete Deklamation und schönen Gesang hervorthat. Frl. Friché (Vita) ist eine vorzügliche Sängerin, liess aber nach dramatischer Seite hin zu wünschen übrig. Chor, Nebenrollen, Dekoration und Regie zeigten das ernste Streben der Direktion, alles was sie unternimmt, in künstlerischer Weise durchzuführen. Dies hat sie auch wieder in letzter Zeit mit den bestgelungenen Aufführungen von Walküre und Götterdämmerung bewiesen, in denen wieder Mme. Litvinne grosse Triumphe feierte.

Felix Welcker.

BUDAPEST: Die letzten Wochen in der Königlichen Oper wurden von dem Erfolg des Goldmarkschen „Götz von Berlichingen" beherrscht. Von der Oper haben bisher acht Reprisen vor vollständig ausverkauftem Hause stattgefunden, das Publikum ist somit über die einzelnen Einwendungen der Kritik zur Tagesordnung übergegangen. Direktor Mader hat auch sonst Glück. Trotz des Mangels eines erstklassigen Heldentenors, den wir noch immer suchen, ist es ihm gelungen, durch ein abwechslungsreiches Repertoire die Oper geradezu zum Modetheater der Saison zu machen. Der Tenoristennot zeitweilig

zu steuern, erschien jüngst Philipp Brosel vom Londoner Covent-Gardentheater als Gast auf der Bühne unserer Oper. Er sang den Lohengrin, Canio und Tristan, sämtlich in englischer Sprache — mit Ausnahme der deutschen hat jede Kultursprache Zutritt auf die Bühne der Königlich-Ungarischen Oper — und erzielte trotz einer nicht eben blendenden stimmlichen Begabung durch seine hohe musikalische Intelligenz, sein Temperament, sein darstellerisches Können, mit allen drei Leistungen lebhaftesten Erfolg. Ein zweiter Gast, der mit Ehren bestand, ist der Breslauer Bassist J. Waldmann, der zur Entlastung unseres überangestrengten Ney berufen sein und werden dürfte. Herr Waldmann sang bisher den Landgrafen im „Tannhäuser" und den Mephisto im „Faust", beide Partieen unter Äusserung tüchtiger Künstlerschaft.

Dr. Béla Diósy.

CHARLOTTENBURG: Im Theatersaal der Königlichen Hochschule für Musik gelangten Bruchstücke aus Anton Rubinsteins geistlicher Oper Christus für einen wohlthätigen Zweck zur scenischen Darstellung. Durch diese stückweise Darbietung des Werkes wurde es uns zur Unmöglichkeit gemacht, einen vollen kritischen Einblick in die künstlerischen Intentionen des Meisters zu thun, zumal auch dem die scenischen Vorgänge illustrierenden und vertiefenden Element: dem Orchester durch eine fatale Reduktion auf Streichquintett, Harfen und — Harmonium das Beste von seiner Wucht und Leuchtkraft genommen war. Überdies waren zur Bewältigung der Gesangspartieen Sänger hinzugezogen worden, die sich mehr auf dem Konzertpodium, als auf der Bühne heimisch fühlen. Nur auf die geschmackvolle Art und den feinen Kunstsinn Raimunds, von Zur-Mühlen, der den Stifter unserer Religion verkörperte, war es zurückzuführen, wenn mal vorübergehend so etwas wie Stimmung aufdämmern wollte. Aber eines war trotz allem klar zu erkennen, dass Rubinsteins Musik auch nicht im entferntesten an die hehre Grösse des gewaltigen Vorwurfes heranreichte. Durch konsequentestes Festhalten an einer peinvollen Monotonie versucht der russische Meister seiner Christus-Musik die Gebärde eines grossen Stiles zu verleihen. — Die malerisch wirksam gestellten Bühnenbilder, gehoben durch den Farbenreiz herrlicher Kostüme, umrahmten feine und stimmungsvoll abgetönte, meisterlich entworfene Dekorationen.

Bernhard Schuster.

DRESDEN: Einigermassen in Aufregung versetzt wurden unsere Opernfreunde in der letzten Zeit durch zwei alarmierende Nachrichten. Nach der einen sollte bei Hofe die Aufgabe des selbständigen königl. Schauspielhauses und die Vereinigung von Schauspiel und Oper im Altstädter Hause geplant sein, wodurch sich für unsere Oper naturgemäss eine Verminderung ihres Wertes hätte ergeben müssen. Erfreulicherweise aber wurde diese Meldung ebenso rasch und sicher für grundlos erklärt, wie die andere, derzufolge Generalmusikdirektor Ernst v. Schuch für Berlin gewonnen sein sollte. Als einzige bedeutsame Opernaufführung der letzten Zeit sei die des „Siegfried" erwähnt, in welcher Herr Burrian den Titelhelden mit so ausgezeichnetem stimmlichen und darstellerischen Gelingen verkörperte, dass der Erfolg ganz aussergewöhnlich zu nennen war. Als Tenorbuffo wurde nach dreimaligem Gastieren Herr Rüdiger vom Mannheimer Hoftheater engagiert, während der Baritonist Hans Geissler demnächst aus dem Verbande der Hofoper ausscheiden wird.

F. A. Geissler.

GRAZ: Bizets reizvolles Jugendwerk „Die Perlenfischer", eine Oper, in der die feine charakteristische Kraft des Komponisten — noch nicht seine dramatische — schon fühlbar ist, wurde freundlich aufgenommen, versank aber nach ein paar Vorstellungen wieder in die Tiefe des Archives. Ursache: Mangel an völlig feingestimmter Wiedergabe. Herr Jessen war als Zurga bedeutend und ergreifend. — Als Carmen

und Aïda gastierte mit gutem Erfolge Fanchette Holzapfel-Verhunk vom Stadttheater in Breslau. — Die Oper bereitet die Première von Zöllners „Überfall“ vor.

Dr. Ernst Decsey.

HALLE A. S.: Auch unser Stadttheater hat Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ dem Repertoire einverleibt und zwar hat das geistreiche Werk in Kapellmeister Tittel einen verständnisvollen Interpreten gefunden, der sowohl im Orchester, als auch auf der Bühne für wohlthuende Abrundung sorgte. Die vortreffliche Inscenierung trug gleichfalls dazu bei, dass das Werk beim Publikum gute Aufnahme fand. Im übrigen sorgten „Tannhäuser“, „Fidelio“, „Entführung aus dem Serail“, „Waffenschmied“ u. s. w. für die wünschenswerte Abwechselung im Spielplan. Als Gäste erschienen Erika Wedekind in der Titelpartie von „Mignon“ und in den drei Frauenrollen von „Hoffmanns Erzählungen“. War die Mignon schon eine des höchsten Lobes würdige Kunstleistung, so setzte die Meisterschaft, mit welcher die Künstlerin der Lösung der drei gegensätzlichen Aufgaben gerecht wurde, geradezu in Erstaunen. Einen vollen Erfolg erzielte auch Carl Scheidemantel als „Hans Heiling“, aufs Beste unterstützt von den hiesigen Opernkräften.

Reinhold Koch.

HAMBURG: Als erste Neuheit im neuen Jahre brachte unsere Oper den kleinen erfolggekrönten Einakter „Das war ich“, Dichtung von Batka, Musik von Leo Blech heraus. Diese dritte Oper des jugendlichen Blech, deren Talentbeweise von keiner Seite angezweifelt wurden, wenn auch über das ihr zukommende Mass der Wertschätzung die Urteile weit auseinander gehen, zeigt ein so scharfes Profil, dass man auch hier nicht mit billigen Redensarten über sie zur Tagesordnung gehen kann. Bezüglich des Textes liegt der Fall ja überaus klar: man weiss längst, dass Batka ein Mann von Geschick und Geschmack ist und mit diesen beiden guten Eigenschaften verstand er es denn auch, die kleine, naive Handlung zu wirksamen Steigerungen und Gegensätzen zu führen, ohne gewaltsam den engen Kreis, den sie beschreibt, zu erweitern. Blechs Musik zu diesem Schäferspiele begegnete auch hier zuerst dem Vorwurfe, dass sie, in der Entfaltung einer komplizierten Kunst, weit über den durch die Dichtung bedingten Rahmen hinausgehe, dass sie die Einheitlichkeit des Werkes dadurch in Frage stelle und die Kongruenz von Wort und Ton verneine. Ich habe mir schon in der Tageskritik die Freiheit genommen, Blechs Musik gegen diesen Vorwurf zu verteidigen, und die wiederholte Beschäftigung mit der Oper hat mich nur in der Ansicht bestärkt, dass, trotz eines nicht in Abrede zu stellenden Überschusses an Polyphonie, die Musik doch in der Dichtung, in der Situation und in dem Worte wurzelt, dass sie, anders ausgedrückt, wahrhaftig dramatisch konzipiert ist. Man muss sich nur hüten, sie ausschliesslich nach der in ihr deponierten musikalischen „Arbeit“, nach ihrer raffinierten Kontrapunktik und den sonstigen Zuthaten ihrer Technik zu beurteilen und muss zurückgehen auf das melodische Element in ihr. Dann wird man, glaube ich, finden, dass das Melos durchaus dem Charakter der Vorgänge auf der Bühne und den Empfindungen der Träger der Handlung Rechnung trägt und einem Musiker, der es versteht, durch die melodische Linie haarscharf zu charakterisieren, darf man doch wohl auch die Anerkennung nicht vorenthalten, dass er ein Dramatiker von Beruf ist. Dabei mag man dann gern zugeben, dass Blech in der Art, seine Gedanken auszudrücken noch allerlei zu lernen hat — vor allem Ökonomie, und man darf ihn, der sich mit Recht auf seines Meisters Humperdinck „Hänsel und Gretel“ berufen wird, auf die Fortschritte hinweisen, die hinsichtlich der klaren und zarteren Ausdrucksweise aus Humperdincks „Dornröschen“ hervorleuchten. Das Masshalten wird Blech selbst dann noch zum Vorteile gereichen, wenn er einmal einen grösseren komischen Opernstoff — nach dem seine Begabung ganz energisch ruft — unter die Feder bekommt. Denn auch das reichste kontrapunktische Kombinations-

vermögen hört auf Kunst zu sein, wenn es sich dem Kunststück nähert, wenn es „Wirkung ohne Ursache" wird. Was Blech als Stimmungsmaler einmal für die Bühne sein wird, verkündet selbst schwerhörigen Ohren — es giebt eine gewisse Schwerhörigkeit bei den besten Musikanten, die das feinste absolute Gehör haben — das Morgengrauen seines ersten Vorspieles so deutlich, dass darüber keine Worte zu verlieren sind. Alles in allem: „Auf den habt acht." Eine recht hübsche, nur in dem grossen Quintett noch etwas holprige und ungehobelte Aufführung, um die sich namentlich Kapellmeister Gille sehr verdient machte, verhalf auch hier dem sympathischen Werke zu einem grossen und, wie es scheint, nachhaltigeren Erfolge.

Heinrich Chevalley.

HANNOVER: In der Kgl. Oper gastierte die Altistin Amanda Müller als Amneris und Azucena auf Engagement. Bei unleugbaren Vorzügen — schönes Material, imposante Erscheinung, Spielgewandtheit — zeigte sie jedoch viele gesangliche Schwächen und Unfertigkeiten, so dass die hiesige Kritik einstimmig von einem Engagement abriet. Nichtsdestoweniger ist dieses von der Theaterleitung abgeschlossen worden.

L. Wuthmann.

KARLSRUHE: Das Grossherzogliche Hoftheater zählt zu seinen schönsten Repertoirewerken unstreitig Glucks „Orpheus und Euridice", dessen Stileinheit von Felix Mottl ausgezeichnet festgehalten wird, und für das uns in Frl. Friedlein ein eindrucksvoller Orpheus zu Gebote steht. Mit weniger gutem Gelingen gab sich das Hoftheater daran, auch ein anderes Glucksches Werk, die „Iphigenie in Aulis", uns zurückzuerobern. Aber erstlich ist es mit Frau Mottls (Iphigenie) guten Tagen, an denen sie so wundervoll zu wirken weiss, jetzt leider nicht sehr reichlich bestellt, dann lag Frl. Fassbender die Klytämnestra nicht sonderlich, und wie Herr Büttner trotz seiner sympathischen Stimme kein Agamemnon war, so gelang auch Herrn Pauli der Achill darstellerisch vorbei. Ein interessantes Unterfangen bot sodann unsere Bühne in einer völligen Neueinrichtung von Mozarts „Don Juan", bei welcher die Oper zum erstenmal in absoluter, musikalischer Vollständigkeit zur Wiedergabe kam, anschliessend an die Uraufführung und zugleich mit den von Mozart nachkomponierten Stücken. Das zog die Aufführung freilich etwas gar zu lange hin, und da das alte sogenannte zweite Finale, das nach Don Juans Höllenfahrt noch einmal alle übrigen Personen zu einem vom Chor verstärkten Sextett zusammenführt, doch mehr dem Geschmack der Historiker als der Musiker entsprach, so wird man wohl bald wieder zu dem üblichen Schluss zurückkehren. Als Donna Anna stehen uns die Damen Fassbender und Mottl, als Don Juan Büttner und van Gorkom, als Leporello Keller und Lordmann zur Verfügung.

Albert Herzog.

KÖLN: Im neuen Stadttheater hat Massenets dreiaktiges Mirakel „Der Gaukler unserer lieben Frau", die Novität dieser Tage, zum mindestens lebhaftes Interesse gefunden; eine nachhaltige Anziehungskraft auszuüben, liegt ja wohl kaum im Wesen des nicht für die theaterlustige Allgemeinheit geschriebenen, musikalisch und symbolisch fesselnden Werkes, das hier in Prof. Kieffel einen hochstehenden Interpreten hat. Die Titelpartie ist bei Kröbke vorzüglich aufgehoben. Als Fidelio und Brünnhilde (Walküre) gastierte, ohne recht zu gefallen, Frl. Brandis vom Breslauer Stadttheater, und obgleich die Presse sich gezwungen sah, gegen ihr Engagement für das so wichtige Primadonnenfach Stellung zu nehmen, wurde die Sängerin, zur lebhaften Überraschung der Kundigen, engagiert. Die Wege der massgebenden städtischen Theaterkommission sind eben öfters sehr dunkle, und deren „Stimmeneinheit" war für diesmal wieder ein ganz stockfinsterer Punkt.

Paul Hiller.

LEIPZIG: Aus dem vorwiegend mit „Afrikanerin", „Barbier von Sevilla", „Trompeter von Säkkingen", „Orpheus in der Unterwelt" und „Fatinitza" bestrittenen Opern- und Operettenrepertoire der letzten zwei Wochen traten bedeutsamer eine Reprise der „Abreise" von d'Albert, eine Vorführung der „Cavalleria rusticana" mit der gastierenden Paula Dönges als sehr respektabler Interpretin der Santuzza-Partie und eine ansprechend verlaufende teilweise neubesetzte Wiedergabe von „Figaros Hochzeit" (Dirigent: Kapellmeister Hagel; Gräfin: Frl. Korb; Figaro: Herr Rapp; Susanne: Frl. Gardini) hervor. In der Operette soll „Die Hexe von Baissy" von J. N. von Zaytz neu einstudiert werden. Im übrigen beginnt der Geist Arthur Nikischs im hiesigen Theater umzugehen. Nicht nur, dass der Schauspieler Hänseler sich und dem Publikum den etwas billigen Spass leistet, den Arthur Pilgram in Ludwig Fuldas neuem Lustspiel „Kaltwasser" mit der Maske und manchen sehr charakteristischen Posen des allbekannten und vielgefeierten Gewandhausdirigenten auszustaffieren, womit denn das an sich wohl kaum besonders wirksame, in recht leichter Schwankmanier gehaltene Stück hier zu grösserem Lokalerfolge gebracht werden konnte, sondern im Februar soll Prof. Arthur Nikisch selbst gastierenderweise auf den vor langen Jahren von ihm innegehabten Dirigentenplatz der hiesigen Oper zurückkehren und eine Tristan-Aufführung dirigieren, deren Vorproben bereits im Gange sind und der man allenthalben mit hohen Erwartungen entgegensieht.

Arthur Smolian.

LONDON: Mr. Manners, der Gatte der Opernsängerin Fanny Moody, kämpft noch immer einen heissen Kampf um die Erlaubnis, ein Unternehmen unter den Auspizien der Londoner Stadtverwaltung als eventuellen Ausgangspunkt einer nationalen englischen Opernbühne aufrichten zu dürfen. Er schreibt Petition um Petition und füllt die Zeitungen mit beweglichen Klagen über die Gleichgültigkeit der behördlichen Instanzen. Was ihm im Publikum einigermassen Vertrauen verschafft, ist weniger der Hinweis auf seinen künstlerischen Erfolg während der letzten Herbstsaison, als das Gelöbnis, alle Gewinne, die aus dem Unternehmen fliessen, zu Gunsten des Gründungsfonds einer nationalen Oper deponieren zu wollen. Bis jetzt hat seine Agitation aber noch keinen wirklichen Erfolg gezeitigt, und so wird es wohl noch für absehbare Zeit bei dem Coventgarden-Unternehmen in der sogenannten Hochsaison (Mai—August) und einer billigen, das heisst für englische Verhältnisse wohlfeilen, Nachsaison im September bleiben. Für die grosse Opernsaison wird, wie ich schon andeutete, der Nibelungencyklus und zwar für zwei Aufführungen vorbereitet. Die Leitung hat Hans Richter übernommen. A. R.

MAINZ: Eine Neueinstudierung von Donizettis „Favoritin" erwies sich, obgleich Orchester und Solisten ihre Aufgaben einwandfrei lösten, nicht als Treffer. Auch Brülls „goldenes Kreuz" hatte ein nicht viel besseres Schicksal. Ausser einem Gastspiel von Sigrid Arnoldson (Regimentstochter) und der Erstaufführung von „Mara" brachte das Repertoire nichts Neues. Der Versuch, einen Operettensänger, Herrn Günther-Braun, auf Lohengrins Schwan an das Gold verheissende Gestade der Heldentenöre segeln zu lassen, war von gutem Erfolg begleitet; allerdings wurde die kühne Fahrt unter sehr günstigen Bedingungen, an einem Sonntage, unternommen.

J. Lippmann.

MOSKAU: Die Kaiserliche Oper wurstelt fort im altausgefahrenen Geleise und mit dem altgewohnten Repertoire, das mit dem Namen Schaliápin und Stóbinow steht und fällt. Das grosse Ereignis der letzten Monate war Schaliápins Benefiz, der dazu Boitos „Mefistofele" ausgewählt hatte. Den Leuten, die für diese Benefizvorstellung dreifache — oder noch teurere — Preise zahlten, war es ganz egal, was gegeben wurde. Die Hauptsache war, bei Schaliápins Benefiz anwesend und Zeuge aller der Ovationen und mehr oder weniger substantieller Darbringungen gewesen zu sein, durch

welche die Aufführung einer Oper, die sich mit Leichtigkeit in 2½ Stunden absolvieren lässt, über mehr als 5 Stunden hinausgezogen wurde. Der „Fliegende Holländer", der glücklich im Jahre 1902 seine Première in Moskau erlebte, wird ohne Schaliápin und Stóbinow, überhaupt in einer kaum mittelmässigen Besetzung gegeben und hat es daher auch nur auf die paar Wiederholungen gebracht, um dann in die Tiefe des Archivstaubes für Jahre oder Jahrzehnte zu versinken. Wie kann sich auch Wagner mit Boito, der „Fliegende Holländer" mit „Mefistofele" messen? Noch schlimmer erging es dem „Lohengrin", der plötzlich und recht schlecht vorbereitet auf den Spielplan gesetzt wurde, weil van Dyk — kein Mensch weiss warum? oder wozu? — nach Moskau kam. Lohengrin sang französisch, die übrige Gesellschaft russisch. Lohengrin war schlecht, die anderen Herrschaften gar nicht bei Stimme; detoniert wurde allgemein zum Steinerweichen, und wenn man trotzdem den Abend nicht als einen ganz verlorenen betrachten darf, wenn man aller dieser Misère zuweilen für eine kurze Spanne Zeit entrückt wurde, so ist das der glänzendste Beweis für Wagners Genie, für die sieghafte Schönheit seiner Musik. Van Dyk ist auch noch in der „Walküre" aufgetreten. Dieser Tage soll Flotows „Martha" der jahrzehntelangen Vergessenheit entrissen werden. Ob man sie zum Leben oder nur zu einer Scheinexistenz erwecken wird, bleibt abzuwarten.

G. Loewenthal.

MÜNCHEN: Die Ereignisse der letzten Wochen beschränkten sich auf eine unter Fischers Leitung gut vorbereitete Aufführung der Gounodschen „Margarethe". Herr Bürger gab den Faust anfangs etwas nüchtern, um gegen das Ende recht warm zu werden, sang ihn jedoch mit Anstrengung. Der noch junge Künstler hat von Haus aus Stimm-Mittel, die viel versprächen, wenn sie gründlich durchgebildet wären. So, wie sie jetzt sind, kann man ihnen aber nur das Schlimmste prophezeien. Bürgers Ton klingt gaumig und forciert, weil er sich den Weg zur vorderen Mundhöhle offenbar durch einen falschen Ansatz erschwert. Sein Faust musste bei jedem Kenner Besorgnis erwecken. Um so erfreulicher war dagegen das Gretchen des Frl. Tordek, eine lichtvolle, aber auch erwärmende Erscheinung. Die hochbegabte Künstlerin hat sich prächtig in unser Ensemble hineingelebt. Man muss sie in den Wagner-Festaufführungen gehört haben, um ihre eminenten technischen wie geistigen Fortschritte voll würdigen zu können. Von den übrigen Darstellern verdient Feinhals als Valentin besondere Erwähnung. Es macht ja alles, was er giebt, einen so recht ausgereiften, individuellen Eindruck. Hr. Sieglitz sang für den heiseren Klöpfer den Mephisto, wohl weil er musste. Ein Mephisto zum Lachen und Weinen, aber nicht zum Fürchten. Er fand sich jedoch sonst sehr wacker mit der seiner Buffogestalt so wenig zusagenden Partie ab. — Zum Schluss die Nachricht, dass Bruneaus „Messidor" endlich unmittelbar bevorsteht. Der Komponist ist bereits hier. Thuilles „Lobetanz", der längstersehnte, mit dem uns übrigens schon die Stuttgarter bekannt machten, soll in Vorbereitung sein.

Dr. Theodor Kroyer.

NÜRNBERG: Von unserer Oper kann ich nichts Neues berichten; es gab ja eine Neuheit pikantester Art, nämlich Straussens „Feuersnot". Aber ich war gehindert, den beiden ersten Aufführungen beizuwohnen und jetzt scheint es fast, als ob der Orkus der Theaterbibliothek das Werk schon auf Nimmerwiedersehen verschlungen hätte. Sachverständige Freunde haben mir indes von der Aufführung und ihrer Art so furchtbare Mären erzählt, dass ich mich hüten werde, durch deren Veröffentlichung eine Verantwortlichkeit zu übernehmen. Dr. Flatau.

RIGA: Nach dem Genuss der Gesamtaufführung des Nibelungenringes, der das Publikum ins Hochgebirge der Kunst Richard Wagners führte, mag es so manchem nicht eben leicht geworden sein, sich wieder an den Gang mehr oder minder alltäglicher

Repertoire-Begebenheiten zu gewöhnen. Um diesen einen höheren Reiz zu verleihen, hatte man vor Weihnachten Sigrid Arnoldson kommen lassen, die ausser ihren immer wiederkehrenden „Glanzrollen“ der Mignon, Traviata, Carmen u. s. w. auch zwei neue Partieen mitbrachte und zwar Gounods „Julia“ und die „Regimentstochter“. — Erwähnt sei ferner, dass die Stuttgarter Hofbühne die treffliche Begabung unseres Heldentenoristen Franz Costa nach Ablauf seiner hiesigen Verpflichtungen in Beschlag zu nehmen gedenkt. Carl Waack.

ROTTERDAM: Die Uraufführung der neuen Operette „Een Dag Khalif“, nach einem Märchen aus 1001 Nacht (frei bearbeitet von P. A. Bruinsma, Musik von Otto Ludwig), hat hier einen durchschlagenden Erfolg erzielt. Beide Autoren haben einen sehr glücklichen Griff gethan. Die Handlung ist flott und packend geschrieben, unterhaltende Scenen reihen sich logisch an einander, und alle drei Akte besitzen wirkungsvolle Schlüsse. Was die Musik betrifft, so schrieb Richard Hol: „Bei der grossen Buntheit des Textes hat der Komponist durch die Anwendung symphonisch verwerteter sehr charakteristischer Leitmotive seiner Musik eine schöne Einheit zu wahren gewusst. Als ganz besonders glücklich kommt mir das Schlafmotiv vor, mit dem das Werk anfängt. Um diese schöne, noble Melodie ist der Komponist wirklich zu beneiden. Jedoch auch die Moral: ‚die Verherrlichung des lieben, treuen Mutterherzens‘ ist so anziehend und ergreifend behandelt, dass ein jeder befriedigt das Theater verlassen sollte. Möge eine gut vorbereitete Aufführung beweisen, dass mein Urteil eher zu gering als zu hoch ist.“ Nun, die Aufführung in Rotterdam hat die grosse Lebensfähigkeit dieses Werkes bewiesen. Otto Wernicke.

SCHWERIN: In der Oper war seit meinem letzten Bericht das Repertoire durchaus landläufiger Natur, doch war die Qualität der Aufführungen meist lobenswert. Als Ereignis von Bedeutung ist nur zu erwähnen, dass Max Schillings seine Oper „Ingwelde“ hier persönlich unter grossem Beifall dirigierte, nachdem das bedeutende Werk im Herbst schon zweimal unter Prill wieder gegeben war. — Frl. Irene Abendroth gastiert als Margarethe von Valois und Rosine behufs Ersatz für die demnächst von hier scheidende Frau Mac-Grew. Friedrich von Wickede.

STETTIN: Als Weihnachtsgabe bescherte uns die Opernleitung Zöllners „Versunkene Glocke“, die langersehnte erste Neuheit dieses Winters. Den bereits als bühnenwirksam erprobten Stoff umkränzt Zöllner mit einer Musik, die durch den ganzen modernen Prunk der Kunstmittel fasciniert, aber gehaltlich mehr den feingebildeten Eklektiker, als den Neuschöpfer verrät. Der Erfolg war glänzend, aber nicht nachhaltig genug, um die Oper längere Zeit auf dem Spielplan zu erhalten. Der brillante Verlauf der Première war das Werk Kapellmeister Grimms, dem freilich auch in Otti Hey (Rautendelein) und Zarest (Heinrich) wesentliche Stützen zur Seite standen. Die nämlichen Faktoren, zu denen sich noch die kräftig gezeichnete „Brünnhilde“ des Frl. Wille geselite, ermöglichten auch eine vollwertige Walküren-Aufführung. — Der Rest ist Schweigen. Ulrich Hildebrandt.

STUTTGART: Weingartners Orestie, von Reichenberger gewissenhaft einstudiert, hatte bei der ersten Aufführung viel Beifall. Die Leistungsfähigkeit des Hoftheaters trat von neuem glänzend zu Tage. Doch störten Ungeschicklichkeiten der Darstellung und Inscenierung, z. B. die Erinnyen, die sich zum Kinderreigen anfassen. Das Werk selbst enttäuscht etwas, wenn man vom Klavierauszug herkommt. Der gigantische Stoff ist eben doch nicht in allen Teilen packende Musik geworden. Aber das Sanfte, Elegische, mehr zu lyrischer Teilnahme Stimmende beherrscht der Tondichter vollkommen, und die planvolle Anwendung aller Kunstmittel, auch der dichterischen, verrät ungewöhnlichen Geist und lässt die modernen Fortschritte zur Genüge erkennen. Da die Orestie von

unserer Oper auf der letzten Gastspielreise gegeben wurde, darf ich mir die Würdigung des Sängerpersonals ersparen. Nach längerer Pause ist Frl. Sutter als Carmen wieder aufgetreten, stürmisch willkommen geheissen ob ihrer vorzüglichen Eigenschaften als Sängerin und Darstellerin. Karl Grunsky.

ZÜRICH: Aus den jüngsten Wochen ist das Destinn-Gastspiel um so mehr hervorzuheben, als diese phänomenal beanlagte originelle Sängerin unserem Anfängerbestande zeigte, dass es nicht der Routine bedarf, um bedeutend zu sein. Die Direktion fährt im übrigen fort, dem Repertoire die grösste Sorgfalt zuzuwenden, nur entspricht die Ausführung nicht immer allen Ansprüchen. Leider versucht man auch durch Gagendrückerei der ökonomischen Situation aufzuhelfen. Wenn sich eine Städteallianz der Schweiz im Opernwesen bilden liesse an Stelle der jetzigen Halbheit aller Orten, könnte das deutsche Opernpersonal sich gratulieren, und vielleicht würde dann auch dem heutigen Mangel an einer erstklassigen Stimmbildung im Lande selbst abgeholfen werden.

W. Niedermann.

KONZERT

BERLIN: Die uns von einer behaglich philiströsen Soldateska humorvoll erzählende sog. Symphonie militaire von J. Haydn leitete das sechste Philharmonische Konzert unter Führung von Arthur Nikisch ein. Emile Saurets schöner, gesangreicher Ton konnte das uns heute altfränkisch anmutende fünfte Violinkonzert von Vieuxtemps nicht schmackhafter machen, zumal der Künstler in technischer Beziehung, ausser in der mit raffiniertesten Schwierigkeiten gespickten Kadenz, eine merkwürdige Sorglosigkeit an den Tag legte. Die vier Tonbilder aus Humperdincks Dornröschen waren für Berlin Neuheit. Es sind liebe, harmlose Miniaturzeichnungen, die, orchestral ungemein fein und sauber herausgeputzt, sich anspruchslos geben und ebenso empfangen werden wollen. Den Beschluss des Abends machte Tschaikowskys fünfte Symphonie (e-moll). Die über alle Massen herrliche, vollendete Wiedergabe seitens unseres wundervollen Philharmonischen Orchesters unter der staunenswert virtuosen Leitung von Professor Nikisch bedeutete wohl für jeden, der dieser Aufführung beiwohnte, mag er dem Werke nah oder ferner stehen, ein Erlebnis. Und dieses Gefühl musste sich schliesslich in einem nicht enden wollenden Beifall austoben. — Das zweite Abonnementskonzert der Singakademie brachte unter Direktor Georg Schumann Händels dramatisch bewegtes, in stofflicher Beziehung fast stilwidrig interessantes dreiaktiges Oratorium Samson. Mit einer zur Bewunderung zwingenden Kunst der Charakteristik, mit dem nur dem Genie eigenen, unfehlbar treffsicheren Blick hat der Altmeister die Träger der Handlung seines Oratoriums vor uns in vollendeter Plastik hingestellt. Die unerhört deutliche, wie in Granit gemeisselte, stolze Sprache der Händelschen Musik, der eherne Schritt seiner Chöre sind von solcher strahlenden Selbstherrlichkeit, dass sie der sinnlichen Hilfsmittel des Bühnenbildes, der Kostüme und der die Handlung unterstreichenden Aktion getrost entraten können. Und als sich über den Geschehnissen des dritten Aktes der Vorhang schloss — man kann hier beinahe wirklich von einem Vorhang reden — hatte wohl jeder im Publikum das Gefühl, Zeuge eines gewaltig packenden Dramas gewesen zu sein. Als Schwerpunkt einer guten Wiedergabe eines Händelschen Oratoriums muss die Beobachtung einer geradezu harten Präzision angesehen werden. Diese eiserne Zucht liess die Singakademieaufführung des Samson, obwohl sie sorgsam vorbereitet war, doch teilweise vermissen. Die Choreinsätze hätten manchmal impulsiver hervorbrechen müssen, sie wirkten nicht immer mit der in ihnen lebenden erschütternden Wucht. Neben dem Philharmonischen Orchester vertraten die Soli mit meist weniger als mehr Glück im Treffen des Charaktertones die

Herren: Kurt Sommer (Samson), Eugen Hildach (Manoah), Alexander Heinemann (Harapha); die Damen: Therese Behr (Micha), Jeanette de Jong-Grumbacher (Delila). Die kleineren Partieen hatte Frl. Marie Berg übernommen. Am Klavier und an der Orgel walteten ihres Amtes die Herren Hinze-Reinhold und Musikdirektor Kawerau. — Das Programm des vierten der Modernen Konzerte, deren spiritus et temporis rector Meister Richard Strauss ist, wies neben zwei bekannten Orchesterdichtungen: dem „Hamlet" von Liszt und Straussens „Tod und Verklärung" zwei neue hier noch unbekannte Orchesterstücke auf: die „Irish Rhapsody" von C. Villiers Standford und eine symphonische Phantasie „Aus unserer Zeit" von Gustav Brecher. Ferner gab es noch zwei Gruppen von Gesängen, von denen die erste und anspruchsvollere Vertonungen von Hugo Wolf (Goethes Anacreons Grab), Klaus Pringsheim (Bitte von Lenau) und R. Strauss (Hymnus von Schiller) mit Orchesterbegleitung, die andere und bescheidenere Klavierlieder von Strauss (Heimliche Aufforderung von Mackay) und Hans Hermann (Drei Wanderer von Busse) brachte. Hans Schütz vom Leipziger Stadttheater war mit der Ausdeutung dieser Lyrik keine leichte, aber dafür desto dankbarere Aufgabe gestellt. Des Künstlers etwas zäher und unfrei strömender Bariton, sein konventioneller, den Reiz einer Persönlichkeit vermissen lassender Vortrag wurde dem harmonisch abgeklärten Sange Wolfs, wie dem fortreissenden Schwunge Straussens und dem von einer feinen Charakteristik belebten und pointenreich accentuierten Hermannschen Liede in nur geringem Masse gerecht. Stanfords Rhapsodie ist das Werk eines geschmackvollen Musikers, der uns durch die diskrete und vornehme Ausnutzung der nationalen Note in seiner Musik bewies, dass wir ihn keineswegs nur als Heimatskünstler einzuschätzen haben. Brechers symphonische Phantasie kennzeichnet man am treffendsten als ein noch grösstenteils unreifes Produkt, das sich ein jugendlicher Feuerkopf mit sauren Mühen abgerungen hat. Und doch möchte ich dieses jungendheisse Elaborat trotz seiner Unreife nicht als Fallobst bezeichnen. Ein trotzig sich aufreckendes Motiv und die Art seiner Verwendung erweckten Hoffnungen, die uns von dem jungen Stürmer vielleicht noch etwas erwarten lassen. Das Tonkünstler-Orchester hatte einen guten Tag. Und im Mittag dieses guten Tages stand die Wiedergabe von Strauss' genialem, erschütternden Tongedicht „Tod und Verklärung".

Bernhard Schuster.

Von den zahlreichen Klavierabenden in den ersten Wochen des neuen Jahres sei an erster Stelle der Eugen d'Alberts genannt, mit dem sich der Spieler als der erste Musiker unter den lebenden Pianisten behauptete. Von diesen wäre gewiss mancher zu nennen, der im Detail rein mechanischer Fertigkeiten weiter als d'Albert gediehen ist; hinsichtlich der Gestaltung im grossen, der Herausarbeitung des poetisch-musikalischen Gehalts, des Reichtums an Tonfarben, der Ausdrucksfähigkeit, der impulsiven Hingabe an die Inspiration des Augenblicks reicht niemand an ihn heran. Gleich mit den ersten wuchtigen Oktaven seiner Bearbeitung der Bachschen c-moll-Passacaglia fühlte sich der Hörer im Bann des Pianisten, aus dessen Zauberkreis man erst mit dem letzten Klang entlassen wurde. Aus dem Programm, das auch Beethovens Waldstein-Sonate, Chopins As-dur-Ballade und As-dur-Polonaise enthielt, sei noch die Humoreske von Paul Juon und des Konzertgebers Scherzo op. 16 hervorgehoben als Klaviermusik lebender Zeitgenossen. Edouard Risler, der bereits zwei seiner angekündigten drei Klavierabende absolviert hat, flösste mit seiner Leistung gewaltigen Respekt ein, wie jeder, der die Sonate für Hammerklavier op. 106 von Beethoven auswendig spielen kann. Wenn sich bei Risler hier eine gewisse Kälte der Empfindung, dort eine Trockenheit des Klaviertones fühlbar macht, so wird man doch wieder zur Anerkennung der künstlerischen Intelligenz, der Energie des Ausdrucks, der technischen Sicherheit gezwungen. Am

ersten Abend spielte Herr Risler die vier letzten Sonaten Beethovens, am zweiten ein musikhistorisches Programm, Bach und Couperin, Mozart, Schubert, Schumann, Mendelssohn und Brahms berücksichtigend. Zum Schluss bot er zwei pianistische Leckerbissen, die Lisztsche Bearbeitung des Totentanzes von Saint-Saëns und seine eigene des Till Eulenspiegel von Richard Strauss — wirklich staunenswerte Leistungen voll Geist und Leben, aus dem Übermut technischen Könnens geboren. Artur Schnabel zeigte sich mit seinem Konzert in zwei Eigenschaften als Pianist und Komponist. Der erstere ist vor der Hand noch erheblich stärker, denn die Wiedergabe des B-dur-Konzertes von Brahms war eine bedeutende Leistung. Die Klavierpartie wurde mit der des Orchesters eng durchgearbeitet zu voller Wirkung gebracht. Kraft und Feuer des Ausdrucks, dabei selbständig, ganz individuelles Empfinden fesseln den Hörer, wenn Artur Schnabel vor dem Bechstein sitzt. Die Vertonung des Goetheschen Gedichtes „Aussöhnung" für Alt und Orchester, von Therese Behr gesungen, ist nur ein wenig glücklicher Versuch, die nach Musik förmlich lechzenden Worte damit zu tränken; es kommt zu keinem lyrischen Aufschwung, der Komponist bleibt in Anläufen stecken, ohne dahin zu gelangen, wohin der Dichter uns mit den Worten geleitet. Carl Friedberg, der einen Klavierabend gab, hat sich bereits eine zuverlässige technische Fertigkeit nach verschiedenen Richtungen hin angeeignet, spielt mit Ausdruck, weiss durch temperamentvolle Auffassung zu interessieren; für die Bewältigung eines Stückes wie Chopins fis-moll-Polonaise reichen aber die physischen Kräfte nicht aus. Die Pianistin Gertrud Pepperkorn ist auch bei uns als reife Künstlerin geschätzt, deren saubere sichere Technik und klare Gestaltung den Beifall wohl verdiente, den ihr das Publikum spendete. Joseph Lhévinne und Ernst Lochbrunner (beide gaben im Bechsteinsaal Klavierabende) können als direkte Gegensätze in ihrer Kunst gelten: der erstere hat eine fertige, glatte, oft sogar glänzende Technik, aber das Gemüt geht leer aus, wenn man ihm zuhört. Der andere ringt noch nach technischer Vervollkommnung, seine Rhythmik ist oft verschwommen, aber man spürt bei seinem Spiel ein Drängen nach Ausdruck, bisweilen gelingt ihm eine Phrase, eine Periode überraschend klangschön. Frl. Hamilton und Gertrude King, Herr Douglas Boxall haben tüchtige Studien gemacht: es fehlt ihrem Spiel noch die seelische Anteilnahme, der Ausdruck, welcher dem Erlerntem doch erst den lebendigen Hauch einflösst. Der Kammermusik-Abend der Herren Florian Zajic und Heinrich Grünfeld brachte diesmal zwei bedeutendere Werke, das Klavierquintett in f-moll von Brahms und das Septett von Saint-Saëns; Hofkapellmeister Stavenhagen spielte die Klavierpartie mit feinem Verständnis und Geschmack, er bildete den künstlerischen Mittelpunkt der mitwirkenden Kräfte, die aus der Königlichen Kapelle als Hilfstruppen herbeigeholt waren: der Herren Höhne (Trompete) und Diestel, Hasse und Clamm an den Pulten der Streichinstrumente. Herr von Zur Mühlen sang eine Gruppe Lieder von Schumann. In ihrem Liederabend sang Marie Hertzer-Deppe Schumann und Brahms, Max Schillings, Zumpe und Rich. Strauss. Die Sängerin hat ihrem Altorgan durch sinngemässe Schulung einen weiteren Umfang abgewonnen und trägt ausdrucksvoll mit völliger Hingabe an den Inhalt des Gedichts, an die Eigenart der verschiedenen Komponisten vor. Die Textaussprache ist musterhaft klar gestaltet. Minnie Tracey imponiert durch die blühende Fülle ihres mächtigen Organs, eines umfangreichen Mezzosoprans mit dunkler Färbung, zerstört aber die künstlerische Wirkung durch die Unruhe der Tongebung, durch unsicher tastende Intonation. Vielleicht kämpfte die Konzertgeberin mit einer Indisposition, die den richtigen Gebrauch der Stimmmittel verhinderte. Rosa Olitzka gab einen Liederabend im Beethovensaal der dicht besetzt war, und die Hörer berauschten sich förmlich an dem dunklen Altorgan von wirklich imponierender Machtfülle, für das der Saal fast zu eng schien, wenn es seine volle Kraft

entfaltete. Die Aussprache ist nicht immer ganz klar artikuliert, auch nicht immer edel; die Künstlerin versteht sich aber auf die Kunst wirkungsvollen Vortrags und musste manches Stück ihres bunten Programms, das ebensoviel Lieder wie Komponistennamen brachte, auf Drängen ihrer Zuhörer da capo geben. E. E. Taubert.

Am dritten Kammermusikabend der HH. Prof. Georg Schumann, Halir und Dechert sollte zwischen zwei Trios von Brahms (C-dur) und Beethoven (D-dur) Bachs sechste Sonate für Violine und Klavier mit einem nur im Anhange der grossen Bachausgabe gedruckten Adagio zur ersten Aufführung kommen; eine Enttäuschung war es daher, dass am Konzertabend dafür die zweite sattsam bekannte Bachsche Sonate geboten wurde, freilich ebenso wie die Trios in so herrlicher Wiedergabe, dass man jene Enttäuschung vergass. Auch das Dortmunder Konservatoriums-Streichquartett (H. Schmidt-Reinecke, O. Assmus, Carl Herrmann und Ernst Cahnbley), das sich gemüssigt fand, hier zu konzertieren, ersetzte in letzter Stunde das auf dem Programm angekündigte Streichquartett von Lalo durch die Trio-Serenade von Beethoven. Unter Mitwirkung des Pianisten Ernst Potthoff, von dem ich einen recht guten Eindruck empfing, spielten die Dortmunder Herren übrigens ganz brav Dvořáks doch nur in den beiden letzten Sätzen bedeutendes Klavierquintett; durch Temperament trat der Bratschist hervor. In diesem Konzert wirkte die Sopranistin Tilly Hinken mit; wenn es ihr gelingt, den Vortrag mehr persönlich und auch temperamentvoller zu gestalten, dürfte sie bei ihren prächtigen Stimmmitteln und ihrem bedeutenden technischen Können aus der grossen Masse der Sängerinnen wohl heraustreten. Das in der „Musik" wiederholt sehr gepriesene Brüsseler Streichquartett der Herren Franz Schörg, Daucher, Miry und Gaillard brachte in seiner zweiten Soirée Mozart (G-dur), Beethoven (op. 59 No. 1) und zum Schluss Haydn (Kaiser-Quartett), das ich leider nicht mehr hören konnte, und damit auch den Beweis, dass es den Klassikern im höchsten Grade gerecht wird. Das bis in alle Einzelheiten ausgeglichene, durchaus durchgeistigte Zusammenspiel dieser Brüsseler Herren ist bewunderungswürdig, ihr Pianissimo geradezu als verklärt zu bezeichnen. Die keusche Innigkeit, mit welcher das Mozartsche Andante vorgetragen wurde, den grossen Zug, der dem ersten Beethoven-Satz innewohnte, die geistessprühende, fein humoristische Wiedergabe des Beethovenschen Scherzos, die ergreifende Darstellung der Tragik des Adagios wird man gleichzeitig bei nur sehr wenigen anderen Quartettgenossenschaften antreffen. Den Konzertvereinen der Provinz, die ihren Mitgliedern einmal wirklich etwas Exquisites bieten wollen, kann nicht dringend genug geraten werden, dieses Brüsseler Quartett einzuladen. — Wieder liess sich ein Pariser Violoncellkünstler hier zum erstemale hören: René Schidenhelm. Technische Schwierigkeiten scheint es für ihn nicht zu geben; selbst das Flageolettspiel gelingt ihm ohne jede Mühe; sein Ton ist von bestrickender Süsse, freilich nicht sehr gross. — Die Geiger, die sich hören liessen, sind hier alle schon genügend bekannt. Mit dem philharmonischen Orchester konzertierten Mateo Crickboom, Aldo Antonietti und Jean ten Have, ein reifer Künstler und zwei noch in der Entwickelung begriffene. Herr ten Have spielte etwas unruhig, was mitunter in Lalos F-dur-Konzert sich bemerkbar machte; in das Geigerrepertoire brachte er eine kleine Abwechslung durch Vieuxtemps' von Rasse hübsch instrumentierte Suite im alten Stil, die manchem doch bewiesen haben wird, dass Vieuxtemps auch ein feiner Musiker sein konnte. Herr Antonietti spielte diesmal zu temperamentlos. Herr Crickboom dagegen lieferte eine so grossartige, den geistigen Inhalt aufs schönste erschöpfende Wiedergabe des Beethovenschen Konzerts, wie sie mir lange nicht begegnet ist; sein auf der A- und E-Saite besonders schöner Ton kam auch in Lalos Symphonie Espagnole (ohne Intermezzo!) zur Geltung, während die G-Saite seines Instrumentes mir gar nicht gefiel. Ebenso wie die Klavierspieler den Verfertiger ihres Intruments auf das Programm setzen, sollten

dies eigentlich auch die Geiger thun. Gabriele Wietrowetz hatte sich in ihrem Konzert wieder der Mitwirkung des Altmeisters Joachim (Doppelkonzert von Bach) zu erfreuen; ihr nicht ebenbürtig war die Pianistin Ida Sothmann, mit der sie eine Sonate von Berwald (op. 21), ein liebenswürdiges, recht melodiöses, aber nicht gerade eigenartiges Werk spielte; die ausserdem noch mitwirkende Sängerin Antonie Liebeskind verleugnete die routinierte Opersängerin nicht. Ein solider Geiger ist Felix Gutdeutsch; sein Ton ist gross, wird aber leicht, besonders in Passagen auf den beiden tiefen Saiten, rauh. Eine sehr leistungsfähige Partnerin hatte Herr Gutdeutsch in Hertha Geipelt, die schön vorträgt und einen hohen, sehr wohllautenden, gut geschulten Sopran besitzt. Ein Liederabend des Herrn Dr. Hermann Brause vermittelte die Bekanntschaft eines weichen, schönen, nicht gerade kraftvollen, auch nicht übel geschulten Baritons; doch war mir der Vortrag zu konventionell; der mitwirkende Professor Fritz Struss geigte u. a. einige Vortragsstücke eigener Komposition, von denen die Mandolinata doch gar zu leicht gewogen ist. Helene Obronska hat wieder tüchtige Fortschritte gemacht, sie ist auf dem besten Wege, sich als geschmack- und temperamentvolle Pianistin zur Geltung zu bringen; ihre Partnerin, die Sängerin Jutta Osmon war wohl nur stark indisponiert. Helene Linsener und Fanni Merten, die sich zu einem Konzert vereinigt hatten, sollen tüchtige Lehrerinnen sein. Aber wie kann sich dann erstere mit Beethovens „Ah perfido" eine viel zu schwere Aufgabe stellen! Fanni Mertens Klavierspiel (Beethoven, Chopin) war auch nicht nach meinem Geschmack.

Dr. Wilh. Altmann.

Elly Lindts welcher Alt trägt manchen guten Keim in sich. Bei grösserer Ausgeglichenheit, metallischerer Härte und nach Beseitigung der kleinen „Nervositäten" wird sich vieles erreichen lassen. — Der Cellist Adolf Thomas verdient das Prädikat eines guten Musikers. Über die nicht gerade eiserne Grifftechnik, die geringe Tonstärke und den Mangel an markigem Anfassen könnte man Klage führen, aber die wirkliche Vorzüglichkeit der Cantilene und manche gute musikalische Variante wiegt vieles auf. — Mit Vera Goldberg sollte man scharf ins Gericht gehen, da ihre musikalische und stimmliche Beanlagung sie auf bedeutendere Wege weist. Von der stehenden metallischen Welle bis zur „Überwelle" oder Tremolo ist's nur ein kleiner Schritt, und wo die Konsonantik fehlt, fehlt zumeist das explosive Element in der Stimme. — Leopold Przemysler lässt sich ein gewisser Glanz und Gediegenheit im Ton nicht absprechen. Bei weiterer Arbeit und Vertiefung auch in technischer Beziehung wird der junge Geiger nicht enttäuschen. — In einer Zeit der raffiniertesten Pointen und überfeinen Ausarbeitung berührt der Gegensatz einer unbekümmerten, gesunden und schlichten Sangeskunst doppelt wohlthuend. Wer so fröhlich und bei aller Vollendung doch so harmlos heute die Kunst anfassen kann wie Anna und Eugen Hildach, und einen Liederabend durch die natürlichste Art zu musizieren so anheimelnd und traulich zu machen versteht, verdient in Wahrheit nur Achtung und ungeteilte Liebe. Rud. M. Breithaupt.

BRAUNSCHWEIG: Im Konzertsaal war das Ende des Jahres, folglich alles gut. Die herzogl. Hofkapelle hatte für das 2. Konzert Therese Behr und Henri Marteau eingeladen, der Geiger übertraf die Sängerin, die indisponiert schien, ganz bedeutend. Das Adventskonzert des Schraderschen a cappella-Chors nahm einen glänzenden Verlauf. Tilli Koenen, Hofkonzertmeister Wünsch und Prof. Schrader, der die neue Domorgel in hellstem Lichte zeigte, hätten in einem Saale stürmischen Beifall errungen. Die Leistungen des Vereins verdienten rückhaltloses Lob. Nach der tief einschneidenden Cäsur um die Jahreswende erschienen zuerst auf dem Plan Al. Petschnikoff und Sandra Droucker, für die erkrankte Rose Ettinger war die niederländische Mezzosopranistin Frl. Culz hilfsbereit eingesprungen. Durch die volle, weiche, nach oben

aber wenig ausgiebige Stimme und den belebten Vortrag erwarb sich die junge Sängerin hier viel Freunde. Die Pianistin stand nicht auf der künstlerischen Höhe des Violinisten. In dem 3. Abend des Vereins für Kammermusik erzielten Hofkapellmeister Riedel und Kammervirtuos Bieier durch die Wiedergabe einer Cello-Klaviersonate einen schönen Erfolg. Das Streichquartett (op. 18, D-dur) von Beethoven und das Sextett gespielt von den Mitgliedern der Hofkapelle: Hofkonzertmeister Wünsch, Hinze, Meyer, Bieier, Lebeth (2. Bratsche) und Klingenberg (2. Cello), bildeten einen würdigen Rahmen. Ernst Stier.

BREMEN: Das verflossene Jahr brachte uns kurz vor seinem Scheiden als etwas späte „Neuheit" Bruckners „Te Deum" in einer vorzüglichen Wiedergabe, die dem von echt kirchlichem Geiste und warmem Gefühle getragenen Werk eine sehr freundliche Aufnahme und die Anwartschaft auf nicht allzu ferne Wiederholung sicherte. Auch Haussegers „Barbarossa", den wir vierzehn Tage früher in glänzender Ausführung zu hören bekamen, wurde allgemein als eine bedeutende, wenn auch wohl etwas an jugendlicher Überfülle leidende Schöpfung anerkannt, die von dem feurig empfindenden Komponisten noch Grosses erhoffen lässt. Mächtigen Eindruck machte auch diesmal trotz seiner bedenklichen Zwitternatur Byron-Schumanns Manfred, hauptsächlich durch die packende Verkörperung, die Dr. Wüllner dem Helden gab. Fast noch reichere Lorbeeren erntete der Künstler mit einem Liederabende, auf dem seine hinreissende Vortragskunst einen hier ganz ungewöhnlichen Begeisterungssturm entfesseste. Als Solistin machte sich die Geigerin Gabriele Wietrowetz durch ihr edles, gediegenes Spiel hier in recht vorteilhafter Weise bekannt. Prof. Kissling.

BUDAPEST: Die interessantesten konzertalen Veranstaltungen danken wir auch im letzten Monat den Philharmonikern. In ihrem Beethoven-Abend vermittelten uns die Herren die Bekanntschaft mit dem zweiten Satz der Orchesterphantasie „Die Schlacht von Vittoria" — ein Stück, das in Budapest noch nie gespielt worden war, und in dem jüngsten Konzert brachten sie das Werk eines einheimischen jungen Tondichters, die d-moll-Symphonie von Ernst Dohnányi, zur ersten Aufführung, eine Schöpfung, die an künstlerischem Wert alles überragt, was in Ungarn seit langen Jahren auf musikalischem Gebiet produziert worden war. Von unseren übrigen Künstlervereinigungen veranstaltete das Quartett Grünfeld-Bürger in letzter Zeit je einen Kammermusikabend mit slavischem und ungarischem Programm; das Verständnis für die Darbietungen der Herren, wie auch für jene des aristokratischeren Hubay-Popper-Quartettes dringt erfreulicherweise in immer weitere Kreise. Von namhafteren Solisten hatten wir in diesem Monat d'Albert, Sauer und Ysaye zu Gaste, deren auserlesene Kunst durchwegs stürmischste Anerkennung und dicht besetzte Säle fand. Dr. Béla Diósy.

DARMSTADT: Die Konzertsaison pflegt um die Weihnachtszeit hier ihren Höhepunkt zu erreichen. Im Konzert der Hofmusik erregte Professor Emil Sauer durch seine hervorragende pianistische Kunst eine gewisse Sensation, weniger gefiel er als Komponist mit seinem eigenartigen Klavierkonzert No. 2. In demselben Konzert trat die Konzertsängerin Jettka Finkenstein, und in einem späteren, zugleich mit dem Cellisten Heinrich Kiefer, die Konzertsängerin Helene Staegemann mit bemerkenswertem Erfolge auf. Pablo de Sarasate, der mit der Klaviervirtuosin Berthe Marx-Goldschmidt ein Konzert, das zweite im verflossenen Jahre, gab, entzündete einen an Personenkultus grenzenden Enthusiasmus. Ein Klavierabend mit umfangreichem, Beethoven, Bach, Brahms, Chopin und Schumann umfassenden Programm veranstaltete Florence Bassermann, Freunde echter Kunst begrüssten das Wiedererscheinen der Konzertsängerinnen Agnes Leydhecker und Therese Behr im Konzertsaal, welch letztere im Richard Wagner-Verein einen deutschen Liederabend veranstaltete. Dr. O. Waldaestel.

DRESDEN: Unter unserm Publikum macht sich in dieser Saison eine bedenkliche Konzertmüdigkeit bemerkbar. Künstler vom Range eines Busoni und Lamond spielen vor halbleeren, mit Freiplätzen nur einigermassen „wattierten“ Sälen, und Bertram, Petschnikoff und andere mussten ihre schon angekündigten Konzerte wegen unzulänglicher Kartennachfrage wieder absagen. Diese an sich bedauerliche Thatsache erklärt sich einerseits gewiss aus der ungünstigen wirtschaftlichen Lage, andererseits aber lässt sich nicht leugnen, dass eine gewisse Übersättigung an musikalischen Genüssen eingetreten ist, welche die Aufnahmefähigkeit beeinträchtigt. Eine Gesundung unseres Konzertlebens dürfte wohl nur dadurch zu erreichen sein, dass eine Verminderung der musikalischen Darbietungen bei Erhöhung der Qualität des Gebotenen herbeigeführt wird. Ausabonniert sind und bleiben die Hoftheaterkonzerte, deren letzte zwei uns die Bekanntschaft der Pianistin Frau Bloomfield-Zeisler und des französischen Komponisten Paul Dukas vermittelten. Letzterer erzielte mit seinem virtuos instrumentierten Scherzo „Der Zauberlehrling“ (nach Goethes Ballade) einen Erfolg, den er aber zum grössten Teile wohl der prachtvollen Ausführung durch die königl. Kapelle unter Herrn v. Schuch zu danken hatte. Der hiesige Pianist Emil Kronke schloss seine dieswinterlichen Novitäten-Abende mit einem Orchesterkonzert sehr wirksam ab, in dessen Verlauf der ausgezeichnete Geiger Arrigo Serato ein sehr wertvolles neues Violinkonzert A-dur von Sinigaglia mit starker Wirkung zu Gehör brachte, während zwei Gesänge von Johan Selmer (vorgetragen von Martha Gulbrandsen-Sandal) nur geringen Eindruck machten. Humperdincks Vorspiel zu „Dornröschen“ vermochte ebenfalls nur wenig zu erwärmen, dagegen erspielte sich Emil Kronke mit zwei selten gehörten Werken älterer Meister, dem C-dur-Konzert von Weber und dem fis-moll-Konzert von Hiller einen starken Erfolg. Das alljährliche Konzert von Pablo de Sarasate brachte diesem berühmten Geiger wieder reiche Ehren ein. In dem Musiksalon von Bertrand Roth, in dem sich nunmehr seit zwei Jahren an den Sonntagen ein erlesener Kreis von Musikern und Musikfreunden zu versammeln pflegt, kam der bekannte Leipziger Tonsetzer Heinrich Zoellner als Liederkomponist sehr ausgiebig zu Worte. Zwei Damen und ein Herr trugen eine lange Reihe Zoellnerscher Gesänge vor, aus denen man eine liebenswürdige, frische und besonders im Treffen des volkstümlichen Tones oft recht glückliche Individualität erkannte. F. A. Geissler.

FRANKFURT A. M.: Mehrere hier noch nicht gehörte Orchesterwerke wurden jüngst unter der Leitung ihrer Tonschöpfer bei uns eingeführt. In einem Falle handelte es sich um Eugen d'Albert, der im Museum zwei Fragmente seines „Improvisator“ dirigierte, die espritvolle Ouverture und ein Stück der Balletmusik, das freilich im Rahmen eines grossen Konzerts etwas bescheidene Figur machte. Noch voller als dem Komponisten und Dirigenten d'Albert erklang der Beifall dem mit jenem in Personalunion stehenden Klavierinterpreten für das meisterlich gespielte Es-dur-Konzert Liszts. Ein weiteres Orchesternovum erschien im 3. Konzert der Meininger Hofkapelle: „Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema“ von Georg Schumann (op. 30). Auch hier trat der Komponist und Dirigent als Pianist (im 5. Brandenburger Konzert von Bach) auf; aber diesmal interessierte mich doch der Tonsetzer am meisten. Auf dem Gebiete der symphonischen Variationen kein Neuling, versteht er es, dieses burschikose Thema uns in allen möglichen Masken und Charakteren nahen zu lassen, einmal sogar im Stil eines „marche au supplice“, aber selbst dies „peinliche Verfahren“ ist von einem echten Humor eingegeben. Mitunter — auch in der instrumentierenden Arbeit — hat Richard Strauss vorbildlich gewirkt, stellenweise kann es G. Schumann auch nicht unterlassen, sein Publikum durch ein eigensinniges Behagen an empfindlich dissonanten Bildungen stark am Gehör zu zwicken, aber man merkt den ungemachten

Übermut, der dahinter steckt und wird nicht verstimmt. Mit der Doppelfuge zieht sich der Schalk schliesslich zwar nicht völlig klassisch, aber doch ganz passabel aus der Affaire. Das Werk fand eine gewogene Aufnahme. Dass auch unsere ersten Klassiker nicht immer „klassisch" fugiert haben, hat jüngst der 7. Kammermusikabend des „Museums" gelehrt, wo man Beethovens selten gehörte Quartettfuge op. 133 mit ihren fast beispiellosen Härten des Klanges neben Sgambatis anziehendem f-moll-Klavier-quintett aufführte. Verdienstvoll war auch ein von der gleichen Konzertgesellschaft Sonntags veranstalteter „Liszt-Abend" mit den von Kogel wohlstudierten Orchester-dichtungen „Dante" und „Faust", mit Liedervorträgen durch E. Forchhammer und abermals dem Es-dur-Konzert, durch dessen Vortrag sich Frau Langenhan-Hirzel freilich d'Albert nicht ganz an die Seite zu stellen vermochte. Geschmack und musikalische Gesinnung lassen sich auch ihr nachsagen. Eine Pianistin, die sich aus Frankfurter Schule zu sehr beträchtlicher künstlerischer Höhe entwickelt hat, Frau Frieda Kwast-Hodapp, kehrte jüngst an der Seite ihres früheren Lehrers und jetzigen Gatten, James Kwast wieder einmal hier ein und zeigte namentlich in Liszts h-moll-Sonate, dass nun auch die akademische Kühle bei ihr zu weichen beginnt, und das lebendige Empfinden bis in die Spitzen der schon seit Jahren äusserst gefügen und geläufigen Finger dringt. Einem Konzerte des Frankfurter Trios Friedberg-Rebner-Hegar, dem ich nicht beiwohnte, wird besonders die ausgezeichnete Wiedergabe von Brahms op. 101 nachgerühmt. So wäre denn die Konzertstille, die sich in dem hier „zwischen den Jahren" genannten Zeitraum einzustellen pflegt, wieder gründlich überwunden. Völlig still wird es übrigens hier selbst nicht um die festreiche Jahreswende herum; auch wenn einmal die grossen Konzertinstitute 14 Tage lang Generalpause halten, bietet doch zumeist eines der populären Symphoniekonzerte im „Palmengarten" oder im „Zoologischen" Gelegenheit, gute Musik zu hören, wohl auch eine anregende Novität. Als solche darf man wohl auch eine Tondichtung mit dem musikalisch so vieldeutigen Titel „Das Leben ein Kampf" bezeichnen, die ein junger Berliner Komponist, Th. Wagner-Löberschütz unlängst von der Palmengarten-Symphoniekapelle aufführen liess und in der er sich als ein vorzugsweise im Orchestersatz tüchtiges Talent zeigt.

Hans Pfeilschmidt.

GRAZ: Felix Weingartner fascinierte durch seine Sinfonie fantastique — man kann beinahe wirklich von „seiner" sprechen — und Liszts Dante-Symphonie, die er mit dem Kaim-Orchester vorspielte. Nach dem Ronde de Sabbat kam alles ausser Rand und Band — wir Süddeutsche legen uns keinen Zwang auf, wenn wir warm werden — und das Purgatorio wie das celestische Magnificat gefielen den Konservativen wenigstens Weingartner zu Liebe. — Willy Burmester machte sich ein paar Tage später innige Freunde durch seine adelige, gesangvolle Geige. Dr. Ernst Decsey.

HALLE a. S.: Das dritte philharmonische Konzert des Winderstein-Orchesters war als Beethoven-Feier gedacht und hatte deshalb ausschliesslich Beethovensche Kompositionen auf dem Programm. Während das Orchester mit der zweiten Symphonie und mit den Ouverturen „Coriolan", „Prometheus" und „Leonore No. 3" ausgezeichnete Leistungen bot, verdiente sich Harold Bauer mit dem Es-dur-Konzert, sowie mit den Variationen in c-moll lauten Beifall. Ist in Herrn Bauers Auffassung auch noch nicht alles ausgereift, so ist doch sein grosses technisches Können und der offensichtliche künstlerische Ernst unbedingt anzuerkennen. — Ein schöner Abend war auch die zweite Kammermusik der Herren Hilf, Unckenstein, A. und G. Wille, denen sich Egon Petri für den Klavierpart in dem Brahmsschen g-moll-Quartett und in der Beethovenschen Cellosonate in A-dur beigesellt hatte. — Die Neue Singakademie machte uns mit Philipp Wolfrums „Weihnachtsmysterium".

einem in jeder Beziehung als sehr wertvoll zu bezeichnenden Chorwerk, bekannt, für das allerdings der Konzertsaal nicht der geeignete äussere Rahmen zu sein scheint. Auf die Aufführung selbst war viel Fleiss verwendet, wenn auch dem vollkommenen Gelingen sich einige ungenügende Besetzungen von Solopartieen und anderes entgegenstellten. — Der Konzertsänger Reinhold Hoffmann, der sich hier niedergelassen hat, brachte in einer Matinée den Schubertschen Cyklus: „Die schöne Müllerin“ in durchaus künstlerischer Weise zum Vortrag. Reinhold Koch.

HAMBURG: Dem Andenken Julius von Bernuths widmeten unsere grossen Konzerte einige Töne: Max Fiedler liess seinem Programm den Trauermarsch aus der „Eroica“ vorangehen, und die hiesigen Philharmoniker unter Barth fanden in dem zweiten Satz des Brahmsschen „Requiems“ einen passenden Nachruf für den verdienstvollen Dahingeschiedenen. Fiedler führte in seinem in Frage stehenden Konzerte einen jungen russischen Komponisten, S. Taneiew, dem die musikalische Welt eine famose „Oresteia“-Ouvertüre — es regnet jetzt Orestien in Musik und Literatur — zu danken hat, in unsere Konzertsäle ein. Dass er seine Gunst keinem Unwürdigen geschenkt hatte, liess die Komposition auf jeden Fall erkennen. Ausserdem brachte das Konzert Volkmanns immer wieder gern gehörte d-moll-Symphonie. Prof. Barth hatte sich liebevoll der Bizetschen Miniaturen, „Jeux d'enfants“, angenommen und sicherte diesen kleinen genialen Spielereien die freundlichste Zustimmung des Publikums. Mit der Solistin Frl. Olitzka feierte unsere Zuhörerschaft ein beide Teile erfreuendes Wiedersehen. Heinrich Chevalley.

HANNOVER: Das letzte vorweihnachtliche Konzert vermittelte uns die Neubekanntschaft mit drei hervorragenden Künstlern, dem Pianisten Godowsky, dessen Technik selbst die eines Rosenthal in Schatten stellt, dem mit einem schönen grossen Ton, bedeutender Virtuosität und starkem Temperament ausgerüsteten Violinisten Flesch sowie der geschmackvoll vortragenden Mezzosopranistin Frau von Beaudemont-Redwitz. — Das 5. Abonnementskonzert des kgl. Orchesters brachte unter Doebbers sicherer, aber nicht gerade faszinierender Leitung drei Novitäten, nämlich Bruckners c-moll-Symphonie No. 2 — mit Ausnahme des konzisen Scherzos, ein etwas zerstückeltes Werk —, Mozarts Serenade für 4 Orchester, sowie Liszts prickelnden Mephistowalzer. Gast: die treffliche, für klassisch-abgeklärtes Spiel besonders begabte Violinistin Gabriele Wietrowetz. — Ausserdem lernten wir noch den jugendlichen, äusserst temperamentvoll singenden Baritonisten Leimer, sowie den mit hübscher Technik, schönem Anschlage, aber wenig innerer Empfindung ausgerüsteten Pianisten Rich. Buhlig kennen. L. Wuthmann.

KARLSRUHE: Seit den zuletzt an dieser Stelle besprochenen Konzerten ist am hiesigen Musikhimmel wieder ein ganzes Gewimmel von grossen und kleinen Sternen erschienen. Ein Abend gehörte dem Violinisten Ondricek, der u. a. mit Max Bruchs Violinkonzert (g-moll) viel Beifall errang; dann war es Alfred Reisenauer, dem mit seinem abgeklärten Vortrag von Bachs c-moll-Phantasie, Mozarts F-dur-Sonate, Beethovens 33 Variationen c-moll ein glänzender Erfolg beschieden war. Das Böhmische Streichquartett reihte sich nicht minder erfolgreich ein und musste Borodins „Scherzo“ dacapo geben. Von Liederabenden verdient derjenige Dr. Wüllners den ersten Platz. Sein Vortrag von Schuberts „Nachtstück“ war ergreifend schön, sein „Prometheus“ von zwingender Wucht. Die Liederabende von Herrn und Frau Nahm, von Frau Sartori-Wipfler und Heinr. Lordmann und ein von Frau Vierordt-Helbing und Herrn Haas vom hiesigen Konservatorium ausserordentlich eindrucksvoll wiedergegebener grösserer Cyklus Hugo Wolfscher Lieder sei hierbei gleichfalls erwähnt. Frau Vierordt-Helbing hat mit Recht namentlich auch als Interpretin geistlicher Musik einen nicht

geringen Ruf und konnte diesen in einem unserer letzten Kirchenkonzerte — wir haben deren jetzt bald eben so viele hier wie Profankonzerte — mit einer Arie aus Kiels „Christus", dem empfindungsvollen Liede unserer heimischen Komponistin Clara Faisst neu bestätigen. Von bemerkenswerten Kirchenkonzerten seien noch diejenigen unter Leitung der Dirigenten K. Bräuninger und Aug. Hoffmeister kurz angeführt. Im übrigen stand hier Felix Mottl mit dem unter seiner Leitung in der überfüllten Christuskirche machtvoll und ergreifend aufgeführten Weihnachtsoratorium J. S. Bachs im Mittelpunkte der kirchlichen Kunst, wie er anderseits in zwei Hoforchesterkonzerten hochinteressante Abende zu bieten wusste. Das eine Mal, einer glanzvollen Wiedergabe der „Eroica" beigefügt, mit dem anmutigen, fesselnden Bachschen Dramma per musica „Der Streit zwischen Phoebus und Pan", das gleichzeitig durch Frische, Geist und Humor ergötzte. Das andere Mal mit Bruckners vierter (romantischer) Symphonie, deren Klarheit und lebensvolle Schönheit, trotz göttlichster Längen einzelner Abschnitte, es dem Publikum sichtlich anthat. In diesem Konzert, in welchem noch Frieda von Kaulbach-Scotta nach ihrer vollendeten Wiedergabe von Bachs Violinkonzert in E-dur und Mozarts in D-dur sehr gefeiert wurde, überraschte der zweite Kapellmeister des Grossherzogl. Hoftheaters, Alfred Lorentz mit den von ihm für Bariton und Orchester komponierten drei Gesängen aus Victor Hugos „Les Orientales", unter welchen ihm besonders der „Cri de guerre de Mufti" höchst charakteristisch, kühn und effektvoll gelang. Zum Schluss seien nicht vergessen die interessanten und melodischen Lieder von Julius Katz, die auf einem Vortragsabend des hiesigen Journalisten- und Schriftstellervereins reichsten Beifall fanden.

Albert Herzog.

KÖLN: Das sechste Gürzenich-Konzert bot auserlesene Genüsse, und wenn an diesen etwas auszusetzen war, so war es ihre Reichhaltigkeit. Ob das diesmalige Programm noch der Vorsorge des sel. Wüllner zu verdanken war, weiss ich nicht, jedenfalls aber war die gesamte Kölner Presse immer einig im Hader mit dem seine Dirigententhätigkeit mit leidenschaftlichem Eifer ausübenden städtischen „Musikpapst", wegen der allzu grossen Ausdehnung der einzelnen Konzertabende, und wenn sein Nachfolger Steinbach sich das Publikum dieser Aufführungen ganz besonders verpflichten will, wird er gut thun, dessen Aufnahmefähigkeit nicht allzu viel zuzumuten, zum Vorteile der Kunstfreudigkeit. Wie im fünften Konzert, hatten wir auch diesmal die Freude, Dr. Hans Richter am Dirigentenpult zu sehen. A propos Pult: Richter hatte den seit langen Jahren hier seitens des Kapellmeisters wahrgenommenen „hohen Standpunkt" aufgegeben, sich nahe dem Orchester postiert und dessen Aufstellung im wesentlichen abgeändert, so zwar, dass die Streicher in mächtiger Front vorne am Rande des Podiums ausgebreitet waren, wodurch auch andere Instrumentalgruppen vorteilhafter als bisher plaziert wurden, so dass die Klangwirkungen einen ganz wesentlichen Gewinn erzielten. Als Hauptwerk vermittelte uns der Meister die phantastische Symphonie von Berlioz in wundervoller Ausführung, die nicht zum mindesten aus der Betrachtung, mit welch liebevoller Sorglichkeit dieser vertrauteste und berühmteste Wagnerdirigent seine ganze vornehme Kunst in den Dienst des dem deutschen symphonischen Stile immerhin fremden Werks stellte, dem aufmerksamen Hörer hohen Genuss gewährte. Was Wunder, wenn unser Gürzenich-Orchester nach Schluss der Symphonie dem bewunderten Dirigenten, der mit der schlichtesten Art persönlichen Wesens die Musiker zum Einsatz ihrer ganzen künstlerischen Leistungsfähigkeit zu entflammen versteht, einen im Auditorium jubelnd aufgenommenen Tusch darbrachten! Den Anfang des Konzerts hatte Richters kernig-deutsche Auslegung des Meistersinger-Vorspiels gemacht und zwischen den Orchesterwerken, von denen des Engländers Elgar so kühn wie kraft- und geistvoll „gemalte" Variationen über

ein Originalthema mit Fug und Recht als Werk eines bedeutenden Tonsetzers einen Sondererfolg davontrugen, spielte Eugène Ysaye Vieuxtemps' viertes Konzert, dann seinen eigenen Rêve d'enfant und Saint-Saëns „Caprice d'après l'étude en forme de valse" mit all dem aus Seele und Form, Technik und Stimmung gebildeten Zauber, der nicht zum mindesten auch die Wissenden in seinen Bann zwingt. — Willy Hess, unser einheimischer ausgezeichneter Geiger und Lehrer, hat den Kammermusikgeschmack der Kölner neuerlich auf eine Probe gestellt, deren Resultat die diesem vornehmsten Kunstzweige hier sonst entgegenstehende Teilnahmlosigkeit glücklich gebrochen hat. Mit der Pianistin Hedwig Meyer hat sich Hess zusammengethan, um in drei Matineen Beethovens sämtliche Violinsonaten zu spielen. Und siehe da: am hellen Vormittag haben unsere abends so überbeschäftigten Kunstfreunde ihr Kammermusikherz entdeckt, und ein sehr starker Besuch sorgt dafür, dass kein finanzieller Katzenjammer die Kehrseite künstlerischer Ehren bildet. Paul Hiller.

LEIPZIG: Am Neujahrsabende konkurrierten hier das elfte Gewandhaus-Konzert und das erste Wolzogen-Konzert und in diesen die geniale Müdigkeit eines Arthur Nikisch mit der müden Genialität eines Ernst von Wolzogen. Im Gewandhause gab es vortreffliche Orchesterreproduktionen der d-moll-Suite (No. 1) von Tschaikowsky und der c-moll-Symphonie von Beethoven und dazu beifällig aufgenommene Solovorträge des Herrn Paul Homeyer (Orgelphantasie über ein Messias-Thema von Guilmant) und des Frl. Charlotte Huhn (Elisabeth-Arie aus „Tannhäuser" und Lieder), während über dem uns durch einige wirksamere Vorträge der singenden Frau Elsa Laura von Wolzogen, des deklamierenden Frl. Anny Gross und des sich selbst rezitierenden Freiherrn hier und da aufgelichteten seriösen Allerei des Wolzogen-Konzertes ein Hauch von Resignation, notgedrungener Philiströsität und Altgewordensein schwebte, aus dem uns ein alter Schicksalsfluch in der Variante: „junges Überbrettl — altes Unterkonzert" anzufrösteln schien. In dem acht Tage später stattfindenden zwölften Gewandhaus-Konzert kam, geigte und siegte wieder einmal der grosse Eugène Ysaye, indem er als Hauptstück Bachs E-dur-Konzert vorführte; ausserdem aber wurden Humperdincks recht harmlos-anmutende Tonbilder aus „Dornröschen" hübsch gespielt und freundlich aufgenommen und an erster Stelle des Programms einem wahrhaft hochintentionierten und ernst bedeutsamen Werke, der „Symphonia tragica" von Felix Draeseke und deren von Dresden herübergekommenem Autor alle wohlverdienten herzlichen Ehrungen gewonnen. Dankend überwies der Komponist einen Löwenanteil des ihm begeistert gespendeten Beifalls an Prof. Nikisch und das Gewandhausorchester, denen ein solcher auch rechtens zukam. Im sechsten der Neuen Orchester-Abonnementskonzerte (Eulenburg) gastierten wieder das städtische Orchester aus Chemnitz und dessen sehr tüchtiger Leiter Musikdirektor Max Pohle und, als jubelnd bewillkommneter und nach jedem Vortrage beispiellos gefeierter Solist des Abends Eugen d'Albert, der ganz wunderbar schön Beethovens G-dur-Konzert und in Kraft und Technik vollkommen, doch ohne genügende poetische Vertiefung Liszts „Totentanz" spielte und die nach letzterem Vortrage hervorbrechenden Beifallsstürme mit der Zugabe von Chopins „Berceuse" beschwichtigen musste. Herr Pohle und das Chemnitzer Orchester eröffneten und beschlossen das Konzert mit sehr anerkennenswerten Reproduktionen der C-dur-Symphonie von Schumann und des Carnaval Romain von Berlioz, und inmitten des Programms dirigierte d'Albert noch die Balletmusik und die Ouvertüre seiner Oper „Der Improvisator", die mit ihrer gesunden, klangschönen Musik hier eine sehr beifällige Aufnahme fanden. Das sechste Philharmonische Konzert (Winderstein) interessierte vornehmlich durch respektable Vorführungen der in den Konzertsälen bereits etwas selten gewordenen D-dur-Serenade op. 11 und des von Herrn Willy Rehberg aus Genf mit

reichem musikalischem und technischem Können gespielten d-moll-Konzertes von Brahms. Auch im übrigen brachte das Programm uns Kompositionen von Brahms; Herr Rebberg spielte noch die beiden Rhapsodieen op. 79, Frl. Gertrud Fritzsch sang mit hübschem Erfolge einige Lieder des Meisters, und den für die Philharmonischen Konzerte nicht ganz uncharakteristischen Schluss bildeten die Ungarischen Tänze 1, 2, und 6. Im vierten populären Kammermusikabende der Herren Roesger, Hamann, Heintzsch und Robert-Hansen wurde vor Volkmanns g-moll-Streichquartett op. 14 und Beethovens D-dur-Trio op. 70 No. 1 ein f-moll-Klavierquartett op. 9 von Robert Hermann, einem allem Anschein nach wohlbeanlagten, zur Zeit aber noch stark in Gärung begriffenen jungen Komponisten vorgeführt. Alfred Reisenauer excellierte an seinem dritten Klavierabend mit der ausserordentlich schönen Ausführung des Rondo brillant von Weber, der Abegg-Variationen von Schumann und mehrerer Stücke von Chopin, hat sich aber mit seiner Manier, jedes neue Stück mit einer Improvisation über Themen der vorausgegangenen Programmnummer einzuleiten, den berechtigten Vorwurf einer Geschmacklosigkeit zugezogen. Alexander Sebald, ein tüchtiger Geiger des Gewandhausorchesters und Bratschist des Gewandhausquartettes eröffnete einen Cyklus von drei Konzerten, in denen er vornehmlich klassische Schöpfungen für die Violine allein zum Vortrag bringen will. Herr Sebald, der über einen gesunden Ton, recht entwickelte Technik und musikalisches Verständnis verfügt, spielte an seinem unter gesanglicher Mitwirkung einer gutbeanlagten jungen Mezzosopranistin, Frl. Elly Schellenberg veranstalteten ersten Vortragsabende die Capricen No. 24 und No. 17 von Paganini und die beiden Solosonaten in E-dur (No. 6) und in a-moll (No. 7) von Bach und begegnete mit seinem edlen Wollen und tüchtigen Vollbringen ernstlichem Interesse. Von dem Klavierabende eines debutierenden Herrn Boxall und von einem freundlich aufgenommenen Liederabende der stimmlich gut beanlagten Thea von Boudemont-Redwitz sei hier nur kurz Notiz genommen, zum Schluss der diesmaligen Überschau aber noch berichtet, dass ein Liederabend, den die in Konzert und Gesellschaft gleich sehr geschätzte hiesige Sängerin Adrienne Kraus-Osborne unter Mitwirkung ihres Gatten, des Herrn Dr. Felix Kraus und des Konzertmeister Berber und Professor Klengel an einem Sonntage im Kaufhause abhielt, den äusserst ungewöhnlichen Anblick eines durch die vornehmste Gesellschaft thatsächlich ausverkauften Saales dargeboten hat.

Arthur Smolian.

LONDON: Wir befinden uns noch in der Zeit der Kindergesellschaften, Weihnachtspantomimen und Armenspeisungen, und da man nicht wohl die allerdings bei allen diesen Veranstaltungen als Gast geladene Polyhymnia mit dem Merkergriffel abschätzen darf, so bleibt für jetzt ihrem Referenten nur eine äusserst beschränkte Aufgabe. Die interessanteste Darbietung war die am Neujahrstage bewirkte zweite Aufführung des Richard Straussschen „Heldenlebens". Über den ersten unter der Leitung des Komponisten erfolgten Vortrag des Werkes habe ich schon kurz berichtet. Diesmal nahm Herr Wood den Taktstock in die Hand und versuchte, ein möglichst getreues Abbild der Phrasierung und Schattierung zu schaffen, die Richard Strauss selbst hier gezeigt hatte. Allerdings ging es ihm dabei, wie jedem Kopisten. Alles zufällige und dem Komponisten sichtlich unliebsame, was bei der Erregung und Unvollkommenheit der ersten Vorführung unausweichlich zu sein pflegt, gelang, als wenn es ausgezeichnet probiert wäre, aber das geistige Band fehlte und man sah ganz deutlich, dass der sehr schätzbare Anempfinder Herr Wood selbst noch nicht ganz genau wusste, welcher Meinung er über das Straussche Werk war. Anzuerkennen ist, dass das sehr zahlreich erschienene Publikum mit der grössten Hochachtung bis zu Ende zuhörte und dann eine freundliche Dankesquittung gab, obschon man deutlich genug herausfühlte, dass hier mehr das un-

bewusste Empfinden, es handele sich um ernste Arbeit, denn die Anerkennung eines wirklichen Genusses überwog. Auch die englische Kritik weis sich noch nicht zurechtzufinden. Sie brütet und studiert über der grausen Partitur, so wie man etwa eine hübsche Frau die verzwickten Zeichnungen und Linien einer Schnittmusterbeilage verfolgen sieht. In dem demnächst stattfindenden 2. Symphoniekonzert, ist Richard Strauss wiederum vertreten und zwar mit seiner Tondichtung „Tod und Verklärung." Diese wird hier schon besser verstanden, weil eine Reihe ausgezeichneter Interpreten sie dem Publiknm näher gebracht haben. Ferner wäre noch ein Kammermusikkonzert zu erwähnen, das ironischer Weise selbst für die Chauvinisten unter den Kritikern zuviel britische Musik brachte. Einer der gewissenhaftesten unter den Kunstrichtern sagt denn auch mit einem anerkennenswerten Mut zur Wahrheit, dass man der einheimischen Kunst einen schlechteren Dienst gar nicht erweisen könne, als wenn man einen ganzen Abend ihr ausschliesslich den Vortritt liesse. In dem populären Konzert, das von Herrn Kruse und seinem Quartett seinen bestimmenden Charakter erhielt, gab es deutsche Lieder, die von Marie Brema vorgetragen wurden, und zwar den Schumannschen Cyklus Frauenliebe und -leben. Die Künstlerin ist in Deutschland gut bekannt und sie hat seit der vergegangenen Spielzeit sehr viel an sicherer Selbstkontrolle gewonnen, was bei ihrem starken dramatischen Zuge namentlich für Liedervorträge von grösster Bedeutung ist. Harold Bauer spielte Brahms' Variationen eines Händelschen Themas mit gewohnter Bravour. A. R.

MAINZ: Unter Prof. Volbachs Leitung und Mitwirkung von Johanna Dietz, Iduna Walter-Choinanus, Rich. Fischer, W. Fenten, Stauffer (Violine), Franke (Orgel) brachte die Liedertafel Beethovens „Missa solemnis" zu einer sehr würdigen Wiedergabe. In den Symphoniekonzerten gelangten zwei Novitäten „nach dem Manuskript" zur Erstaufführung. Die d-moll-Symphonie des Ungarn Dohnányi ist von lebhafter Phantasie diktiert und farbenreich ausgestaltet. Die zweite Neuheit nennt der Tondichter Edgar Istel „Eine Singspiel-Ouvertüre". Das mit jugendkräftiger Fröhlichkeit entworfene Werk, das der Komponist selbst dirigierte, verrät tüchtiges Können, das von gutem Geschmack geleitet ist. Prof. Sauer erntete als Pianist starken Beifall, der auch seiner eigenen Komposition „Konzert in c-moll mit Orchester" zu gute kam.

J. Lippmann.

MOSKAU: Die abgelaufene erste Hälfte der Wintersaison hat sehr viel Musik, aber im grossen Ganzen nicht viel Hervorragendes, Epochemachendes gebracht. Von den zur ersten Aufführung gelangten neuen Schöpfungen russischer Komponisten verdienen mit Anerkennung genannt zu werden: je eine Symphonie von A. K. Glazounoff und K. M. Glier, besonders aber ein Klaviertrio von S. W. Rachmáninow, mit dem die ausgezeichnete Genossenschaft Schor, Krein und Ehrlich den diesjährigen (zehnten) Cyklus ihrer historischen Kammermusik-Matinéen in glänzendster und würdigster Weise beschloss. Als interessantes, aber nur zum kleinsten Teile gelungenes Experiment wurde, im Philharmonischen Konzert unter Silóti, Schumanns „Karneval" von zehn russischen Komponisten instrumentiert, zur Aufführung gebracht. — Unter den bisher aufgetretenen Instrumentalsolisten ist seiner Bedeutung nach Eugen d'Albert an erster Stelle zu nennen; er konnte aber, hinsichtlich des äusseren Erfolges, nicht mit Josef Hofmann, dem verwöhnten Liebling des Moskauer Publikums, rivalisieren, der mit vier eigenen Konzerten wieder einmal den Vogel abgeschossen hat. Kolossale Begeisterung entfesselte auch Jan Kubelik bei seinem Debut im Symphoniekonzert der Kaiserlichen Musikgesellschaft unter Safónoff und in seinem eigenen Konzert. — Als dritter im Bunde wäre ein einheimischer Künstler, S. Kussewitzky, Virtuos auf dem — Contrabass zu nennen, der es auf seinem undankbaren Instrument

zur allergrössten Vollkommenheit gebracht, und den Wiener Simandi, der ja wohl bisher für den ersten Contrabass-Virtuosen galt, weit überflügelt hat. Mit ansehnlichem Erfolge produzierten sich noch diverse Künstler von längst feststehendem Rufe; so die Pianistinnen Emma Koch und Frau Kwast-Hodapp, der Geiger Jaques Thiebaud, der Cellist Hugo Becker. Unter den Gesangssolisten ist an allererster Stelle Marie Olénina-d'Alheim zu nennen, eine in jeder Beziehung überaus eigenartige Künstlerin, die seit voriger Saison ein sehr bedeutsamer Faktor in unserm Kunstleben geworden ist. Frau d'Alheim hat das grosse Verdienst, den Liedergesang, für den das Moskauer Publikum bis dahin herzlich wenig Interesse hatte, hier in Aufnahme und zu Ehren gebracht zu haben. Franz Naval, der in einem Symphoniekonzert mit einer Mozartschen Arie und Schubertschen Liedern auftrat, teilte das Schicksal der grossen Mehrzahl deutscher Sänger, in Moskau über einen Achtungserfolg nicht hinauskommen zu können. Als vorzügliche Kräfte auf dem Gebiet des Oratorien- und Liedergesanges erwiesen sich wieder die hier bereits vorteilhaft bekannten Herren Felix Senius (Tenor) und Alfred Smolian (Bariton). — Schliesslich sei noch eines Cyklus von fünf geistlichen Konzerten, die Friedrich Brüschweiler in der reformierten Kirche veranstaltet und deren Schwerpunkt in den Produktionen eines kleinen, aber sorgfältig zusammengestellten Liebhaber-Chores liegt. Bis jetzt haben zwei Konzerte stattgefunden, in denen als pièces de résistance Gounods Dritte Messe und Rheinbergers „Stern von Bethlehem" zu sehr befriedigender Ausführung gelangten. G. Loewenthal.

NÜRNBERG: Im III. Philharmonischen Konzert hat hier Frau Leffler-Burckhart gesungen; die grosse Leonorenarie und Brünnhildens Schwanengesang kamen in ihrer inneren Grösse nicht ganz zum Ausdruck. Bruch spielte Glazounoffs 4. Symphonie in Es nicht so effektvoll, wie sie sein kann. Edgar Tinels Ouvertüre zu Polyeucte ist gute Musik, aber von abschreckender Epigonenhaftigkeit. Das prachtvoll eingespielte und mit künstlerisch vollendetem Schwung spielende Brüsseler Quartett brachte Haydn, Beethoven und Griegs einziges und dazu misslungenes Quartett in g-moll, und Felix Weingartner hat seinen Beethovencyklus bis zur 6. und 7. Symphonie gefördert. Das Ereignis des Dezember aber war die Aufführung von Mahlers 3. Symphonie im Orchester-Verein. Im Urteil schliesse ich mich dem an, was der Barmer Kollege hier geschrieben hat, und nach genauestem Studium der Partitur selbst muss ich sagen, dass ein grosser Teil dieser Musik in das Bereich der „Arbeit" der musical excentrics fällt. Und das ist um so trauriger, als Mahler sicher gutes zustande bringen könnte, wenn er sich nicht in so pathologischer Weise in seine Kompositionsmethode verbissen hätte. Die Aufführung unter Bruch war aller Ehren wert; das Altsolo hat Frl. Jensen sehr schön gesungen. Dr. Flatau.

RIGA: So haben wir am Jahresausgang dennoch über drei Konzerte grösseren Stils zu berichten. Der Bachverein unter Leitung Wilhelm Burgners brachte in wohlgelungener Weise neben etlichen Soli und a-cappella-Chören einen Psalm von Liszt und Bachs Cantate „Wachet auf". Olga von Radecki war mutig an eine Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" herangetreten, in der die gleichfalls im Bachvereinskonzert bethätigten Solisten: A. v. Fossard (Tenor), Stahlberg (Bass) und Frau Baldur (Sopran), sowie der Chor Rühmliches boten, das Orchester aber nicht auf der erforderlichen Höhe stand. Alfred Reisenauer erntete im Theater mit dem Vortrag von Beethovens Es-dur- und Liszts A-dur-Konzert rauschenden Erfolg. Carl Waack.

ROTTERDAM: Konzert des Fitzner-Quartetts aus Wien. Mit der Uraufführung des C-dur-Quartetts von unserm Landsmann Jan Brandts-Buys haben sich diese Herren sehr verdient gemacht. Es ist schwierig, nach einem einmaligen Hören ein unbekanntes Werk zu beurteilen, und da das Quartett noch Manuskript ist, so kann ich

nur konstatieren, dass die kleine Zuhörerschar das Werk sehr beifällig aufnahm; besonders das Scherzo und der Schlussteil des Finale machten einen tiefen Eindruck. Den Glanzpunkt des Abends bildete eine meisterhafte Wiedergabe von Beethovens Streichquartett op. 59 No. 2. Otto Wernicke.

SCHWERIN: Das vierte Orchester-Konzert der Hofkapelle unter Prills Leitung brachte die Oxfort-Symphonie von Haydn, als Novität „Der Frühling", symphonische Dichtung von Glazounow und die Symphonie „Ländliche Hochzeit" von Goldmark. Solistin des Abends war Rosa Olitzka, die durch den Vortrag der Arie „Ach, ich habe sie verloren" aus Glucks „Orpheus" und anderer Lieder zu dem Gelingen des Abends wesentlich beitrug. Fr. von Wickede.

STETTIN: Der unser um die Jahreswende herum sanft entschlummertes Musikleben wieder erweckte, war Richard Strauss. An der Spitze seines Berliner Tonkünstler-Orchesters dirigierte er das erste der von der Konzert-Agentur A. Döring veranstalteten Symphonie-Konzerte. Es war hochinteressant zu beobachten, wie sich das geniale Direktionstalent in Verbindung mit der künstlerischen Eigenart des gefeierten Gastes in den verschiedensten Stilepochen spiegelte. Haydns Militärsymphonie löste reinste Freude aus. Durch allerhand Feinheiten der Phrasierung und Dynamik hatte der Dirigent das Werk zu einem wahren Kabinettstück ausgestaltet. In Beethovens „Eroica" hingegen nahm die Ausführung einen ungleich bedeutsameren Flug. Sie führte über gewaltige Höhen des Aufschwungs und durch wundervolle Tiefen der Empfindung. Liessen sich auch Einwendungen machen, so verstummten sie doch vor der in jeder Einzelheit beseelten, im grossen Zuge geschlossenen Ausschöpfung des Kunstwerkes. Das Tristan-Vorspiel und Strauss' „Tod und Verklärung" in vollblütig farbenfreudiger Wiedergabe beschlossen den erlebnisreichen Abend. Ulrich Hildebrandt.

STUTTGART: Pohlig brachte uns im 5. Abonnementskonzert eine Überraschung, indem er bewies, dass ein Hofkapellmeister keine „neudeutsche Kapellmeistermusik" zu schreiben braucht. Die viersätzige, symphonische Dichtung „Helden-Tod und Apotheose" (Dem Tod entgegen, Rückblick ins Leben, Entschlafen, Verklärung) ist ein tiefgründiges, bedeutendes Werk. Das Hauptthema, dann besonders der Mittelteil des 2. Satzes, das breite Adagio, die Erschütterungen des Finales, zuletzt durch einen Engelchor beruhigt, alles ist wahr und sehnsuchtsvoll, aber ohne Weichlichkeit empfunden und meisterhaft mit den Mitteln des modernen Orchesters ausgedrückt. Zwei passende Instrumentalsätze aus Liszts Christus beschlossen das Weihnachtskonzert, in welchem Frau Rückbeil-Hiller sang. Prof. Pauer und das Singerquartett gaben einen Schubert- und einen Schumann-Abend; die Programme enthielten Schuberts Quintette und die a-moll-Sonate (No. 1), von Schumann Klavierquintett, a-moll-Quartett, Davidsbündlertänze und Lieder (Prof. Freytag-Besser). Ausser diesen genussreichen Konzerten hatten wir Lamond und Kilian (einen feinen Violinisten), Reisenauer, die Schröder-Hanfstaengl (mit Schülerinnen) zu Gast; geschlossenes Programm, nämlich Violinsonaten Beethovens, boten nur die Erstgenannten. Reisenauer spielte von Bach bis Liszt und zwar grossartig schön. Die Gesangkünstlerin zeigte eine schier unbegreifliche Unversehrtheit und Elastizität der Stimme. Etwas völlig Ungewohntes verdanken wir Dalcroze. Der Gedanke, Kinderlieder, meist im Kostüm und mit Handlung, im Konzertsaal vorzuführen, ist sehr einfach; seine Durchführung fand enthusiastische Aufnahme. Karl Grunsky.

WIEN: Unter den Orchesterkonzerten der letzten zwei Wochen erregte das Symphoniekonzert des Kaimorchesters unter der Leitung Felix Weingartners das grösste Interesse. War es auch ein kaum zu rechtfertigender Einfall Berlioz „Symphonie phantastique" und Liszts „Dante-Symphonie" als einzige Programmnummern unmittelbar hintereinander vorzuführen, wodurch der Eindruck des Lisztschen Werkes auf die vor dem Fremdartigen

und Excessiven der „Phantastique" schon stark mitgenommene Zuhörerschaft notwendig abgeschwächt werden musste, so steigerte die Präcision und der Schwung der Ausführung die Aufnahmefähigkeit des Publikums zu immerhin seltener Höhe. Weingartner ist für die Leitung Berliozscher und Lisztscher Werke besonders begabt. Seine künstlerische Natur hat unmittelbaren Kontakt mit diesen Individualitäten, deren übersubjektiver Gehalt nur von einem geistig Verwandten erfasst und dargestellt werden kann. Wir haben bedeutende Dirigenten an dieser Aufgabe scheitern sehen. Eine für Wien neue und durch und durch das Impulsive einer starken Musiknatur mitreissende Dirigentenerscheinung trat uns in W. J. Safonoff entgegen, der an einem Abend als Herold neurussischer Musik auftrat. Im wesentlichen war es Tschaikowskys bekannte und beliebte „Symphonie pathétique", welche die musikalischen Ehren des Czarenreiches zu retten hatte. Glazounoff, Liadoff und M. Ippolitoff-Iwanoff waren nur durch Kleinigkeiten vertreten und das Verständnis von Rimsky-Korsakows vielfach reizvollen, geistreichen und prächtig instrumentierten musikalischen Bildern zum „Märchen von Zaren Saltan" beeinträchtigte der Mangel eines Programms, dessen eine Illustrationsmusik nicht wohl entraten kann. Alle Stücke aber leitete Safonoff mit glühendem Temperament und dabei mit bewusster Herrschaft über den Instrumentalkörper. Seine suggerierende Kraft wusste dynamische und rhythmische Wirkungen herauszuholen, deren man das Orchester des Konzertvereins bisher nicht für fähig gehalten hatte. Der mit dem Rubinsteinpreis gekrönte S. M. Rachmaninoff spielte sein zweites Klavierkonzert, das uns bis zum letzten Satz auf lebendige Einfälle warten lässt, somit spät, aber doch die Erfindungskraft des Komponisten bezeugt. d'Albert ist gewiss noch immer einer der Grossen am Klavier. In einer Stunde der Sammlung wird er das Bedeutende unvergleichlich gestalten. Auf seinem Spiel in der Öffentlichkeit glauben wir manchmal einen feinen Meltau zu bemerken, als unvermeidliche Folgekrankheit eines unausgesetzten Geschäftskonzertierens. d'Alberts hochernste Programme bringen ein solches Nachlassen weit merkbarer an den Tag als die Produktionen der Klavierequilibristen. Das Gehirn ist empfindlicher als die Handmuskel. Mit sieghafter Frische wirkte der junge Tonheros Ernst von Dohnányi an seinem ersten diesjährigen Klavierabend. Es ergreift uns ihm gegenüber ein Gefühl, wie es Schumann dem jugendlichen Brahms gegenüber empfunden haben mag. Lässt sich der künftigen Entwickelung seiner produktiven Kraft heute noch kein sicheres Horoskop stellen, so ist seine schon leuchtend zu Tage getretene enorme reproduktive Begabung über jedem Zweifel erhaben. Das nimmt uns mit wie Frühlingswehen, da quillt alles aus der Unmittelbarkeit und Unberührtheit einer kerngesunden musikalischen Empfindung, die nie irre geht. Er spielte alle drei Sonaten op. 31 von Beethoven. Da klang jeder Satz neu. Beileibe nicht durch eine aparte „Auffassung" oder ein Herauskitzeln dessen, was andere darin nicht gefunden hatten. Einfach dadurch, dass Dohnányi diese ganze Welt von Zartheiten, Innigkeiten, Humoren, Tragik (d-moll-Sonate) mit der vollen Unbefangenheit eines enthusiastischen Künstlers vor uns ausbreitete. Ueber der Freude an diesem üppig sich auslebenden Musikgefühl vergessen wir seine enorme Technik.

Gustav Schoenaich.

ZÜRICH: Damit die Schilderung der Abonnementsabende nicht zu einer langweiligen Pleinairstudie werde, sorgte die hochlöbliche Leitung für ein Programm des fünften Konzertes, das sozusagen der reine Schatten war. Schatten von dem Entrée der Solistin an, einer gewissen Leclerc von der komischen Pariser Oper, eher einer höheren Tingeltangeleuse ähnlich, durch die sämtlichen Neufranzosen hindurch, Schatten am Schluss in Charpentiers Orchestersuite „Impression d'Italie". Man empfahl das junge Gallien seinen musikalischen Schutzpatronen und ging 14 Tage später vergnügt zur Tagesordnung

— pardon zu Richard Wagners Faustouvertüre und Brahms 4. Symphonie über, beides von dem in ewiger Jugend strahlenden Hegar herrlich dirigiert. Das war wieder, um mit Nietzsche zu reden, vom Himmelsgewölbe der Schönheit ein Stück und die dazwischen leuchtenden Violinvorträge von Henri Marteau durften sich, wenn nicht als erstklassige, doch recht freundliche Sterne sehen lassen. Nochmals liess man zwar den Franzosen in kurzer Frist das Wort, aber die Hundertjahrfeier für Berlioz rechtfertigte die geschmackvolle Aufführung seiner Harold-Symphonie. Auch sang Frau Falliero-Dalcroze aus seinem Faust eine Arie, um dann mit älteren italienischen Sachen und Cornelius' Brautliedern reiche Sympathieen für die exquisite Ausgestaltung ihrer bescheidenen Mittel und die hohe musikalische Begabung einzuheimsen. Der letzte Jahresmonat fügte dem Männerchor Zürich einen neuen Triumph bei, wobei Hegars „Morgen im Walde" und Attenhofers „Deutscher Michel" Glanzpunkte als Novitäten bildeten, die jedem guten Chor zu gleichen Erfolgen verhelfen werden. Ein Richard Strauss-Liszt-Abend war eine hübsche Idee des Pianisten Berr, wogegen Wolfrums Weihnachts-Mysterium, obgleich durch den gemischten Chor sorgfältig gegeben, keine Wärme erzeugen konnte.

W. Niedermann.



EINGELAUFENE NEUHEITEN

BÜCHER

Rochus Freiherr von Liliencron: Frohe Jugendtage. Lebenserinnerungen. Verlag: Duncker & Humblot, Leipzig.

Hugo Riemann: Grosse Kompositionslehre. II. Band. Der polyphone Satz. Verlag: W. Spemann, Berlin und Stuttgart.

Briefe von H. Berlioz an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein (herausgegeben von La Mara). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Franz Liszts Briefe an Carl Gille (herausgegeben von Adolf Stern). Ebenda.

Hugo Ulbrich: Beethovens Geburtshaus in Bonn. Original-Radierung. Verlag: Emil Strauss, Bonn.

Rud. Freiherr Procházka: Berühmte Musiker. Johann Strauss. Zweite vermehrte Auflage. Verlag: „Harmonie“, Berlin.

Th. von Frimmel: Berühmte Musiker. Ludwig van Beethoven. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Ebenda.

Harmonie-Kalender 1903. Ebenda.

Hugo Wolfs Briefe an Emil Kauffmann. Im Auftrage des Hugo Wolf-Vereins in Wien herausgegeben von Edmund Hellmer. Verlag: S. Fischer, Berlin.

Hermann Freiherr von der Pfordten: Handlung und Dichtung der Bühnenwerke Richard Wagners nach ihren Grundlagen in Sage und Geschichte dargestellt. Dritte Auflage. Verlag: Trowitzsch & Sohn, Berlin.

Georg Fischer: Hans von Bülow in Hannover. Verlag der Hahnschen Buchhandlung, Hannover.

Carl Julier: Stimmbildung und Gesang-Unterricht. Verlag: J. Lang, Karlsruhe.

Max Friedländer: Das Deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Erster Band, erste und zweite Abteilung. Zweiter Band. Verlag: J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart.

Karl Grunsky: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. I. und II. Teil. Verlag: G. J. Göschen, Leipzig.

Sebastian Röckl: Ludwig II. und Richard Wagner. 1864—1865. Verlag: C. H. Beck, München.

MUSIKALIEN

J. Klengel: Konzert für Violoncell und Pianoforte. No. 4 in h-moll. op. 37. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

„ „ Kadenz und Schluss zum Violoncell-Konzert op. 33 von R. Volkmann für Violoncell und Pianoforte. Ebenda.

F. Hummel: Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 77 und 78. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

G. Horváth: Drei moderne Klavierstücke. op. 34 No. 1—3. Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.

G. R. Gale: Trois Morceaux pour Piano. Ebenda.

H. Kjerulf: Berceuse op. 12 No. 5 (bearbeitet von H. Germer). Ebenda.

„ „ Caprice op. 12 No. 4 (bearbeitet von H. Germer). Ebenda.

F. Mendelssohn: Rondo capriccioso op. 14 (bearbeitet von H. Germer). Ebenda.

„ „ Lieder ohne Worte No. 4 (bearbeitet von H. Germer). Ebenda.

EINGELAUFENE NEUHEITEN

Carl Reinecke: Pastellbilder No. 1—7 für Piano. op. 258. Ebenda.

Otto Wittenbecher: Suite Italienne No. 1—4. Ebenda.

Richard von Wistinghausen: Lieder und Balladen. op. 2 No. 1—8. Verlag: E. Hoffmann, Dresden.

Friedr. Damm: „Unter ihrem Fenster". Steyrisches Ständchen für das Pianoforte. op. 92. Ebenda.

„ „ „Aus meinem Skizzenbuche". Zwölf Klavierstücke. op. 93 No. 1—12. Ebenda.

L. van Beethoven: Variationen über ein Thema aus Händels „Judas Maccabäus" für Pianoforte und Violoncell. Zum Konzertvortrage eingerichtet von Fr. Grützmacher. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Alex. Schwartz: Zwei Stücke für Cello und Klavier. Ebenda.

Camillo Schumann: Zwei Konzertstücke für Violoncello mit Begleitung des Pianoforte. op. 20 No. 1 und 2. Ebenda.

Hermann Möskea: Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Ebenda.

Max Reger: Zwölf Lieder für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 66. Heft I—III. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

M. Heidrich: Sonate für Pianoforte und Violoncello. op. 4. Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn a. N.

A. H. Amory: „Und morgen wird es Frühling sein!" Lied für eine tiefere Stimme mit Klavierbegleitung. op. 46. No. 1. Verlag: Gebr. Wagenaar, Arnhem.

Arthur Egidi: Psalm 84. Für 6stimmigen Chor a cappella. op. 6. Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung, Berlin.

Ed. Nadaud: Gammes practiques pour Violon. Verlag: Costallat & Cie., Paris.

Czibulka: Album für Pianoforte. Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.

Leo Norden: Hänsel und Gretel. Kinderliederalbum. Ebenda.

J. Chr. Weeber und Fr. Krauss: Sammlung leichter kirchlicher Gesänge. Ebenda.

Ludwig Stark: Stimmen der Heimat. 122 ausgewählte Volkslieder und volkstümliche Gesänge (3. Auflage). Ebenda.

Gustav Krug: Die Sonne sinkt. Ein Lied Zarathustras von Fr. Nietzsche für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Max Gulbins: „An das Vaterland" für Männerchor und Orchester oder Pianoforte. op. 21. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Joseph Rheinberger: Zwei Lieder (Die Moosrose, Janua coeli) mit Klavierbegleitung. Ebenda.

Fritz Neff: Chor der Toten. Für gemischten Chor mit Orchester. op. 5. Ebenda.

„ „ Schmied Schmerz (Otto Jul. Bierbaum). Für gemischten Chor mit Orchester. op. 6. Ebenda.

Rud. Gritzner: Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung Bd. I—VI. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Heinrich Zöllner: „Die Toteninsel" für Männerchor. op. 79. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Hans Huber: Caenis (Die Verwandlung). Für Männerchor, Alt-Solo und Orchester (oder Klavier). op. 101 (Klavierauszug). Ebenda.

Karl August Krauss: Schlummerlied (Elisabeth Baer). Für eine Singstimme und Klavier. op. 22. Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Quedlinburg.

Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Von den **russischen Tondichtern**, die im Verlauf des Niemannschen Essays über neurussische Klaviermusik erwähnt werden, seien hier die Porträts von **Nicolas Rimsky-Korsakow** und **Alexander Glazounoff**, dem Aufsatz über **Otto Ludwig** das Porträt des Dichters und Musikers — nach dem bekannten vorzüglichen Stich von A. Weger — beigegeben.

Dem **Brüsseler Streichquartett**, dieser jungen, ausgezeichneten Künstlergemeinschaft, die sich, wenn bisher auch nur eine kleine, so doch begeisterte Gemeinde in Deutschland erworben hat, wollen wir durch die Beigabe seines Bildes die Einführung erleichtern helfen, und verweisen gleichzeitig auf die anerkennenden Worte auf Seite 224, mit denen der letzte Quartettabend in Berlin charakterisiert wird. Die Herren heissen, von links nach rechts gesehen: **Franz Schörg** (I. Viol.), **Hans Daucher** (II. Violine), **Paul Miry** (Viola), **Jacques Gaillard** (Cello).

Als Erinnerungsblatt folgt das Porträt von **Louis Joseph Ferdinand Hérold**, dem Komponisten der „Zampa", der am 19. Januar 1833 gestorben ist, und dasjenige der genialen Sängerin **Marie Wilt**, die am 30. Januar 1833 geboren wurde. Ihrer glänzenden Leistungen, besonders an der Wiener Hofoper, werden sich noch manche unserer Leser erinnern, wie auch ihr tragischer Tod — 1891, durch Selbstmord — unvergessen ist. (Dem Bild Hérolds liegt ein Stich von Déblois, dem der Wilt ein solcher von Weger zu Grunde.)

Als Notenbeilage spenden wir diesmal den ersten Satz der sechsten Sonate in As-dur von **Heinrich Marschner**. Es ist ein wahres Wort, dass in Deutschland mehr gute Kompositionen vergessen werden, als in allen andern Ländern geschaffen wurden. Treten wir vor eine der Gesamtausgaben unserer grossen Meister, so erstaunen wir, ein wie verhältnismässig kleiner Teil ihres Schaffens dem Durchschnittsmusiker oder dem musikalischen Publikum wirklich in Fleisch und Blut übergegangen ist. Führt uns aber Zufall oder Neigung gar an das Lebenswerk eines der sogenannten „Kleinmeister", so sind wir völlig überrascht ob der Fülle des Schönen, das so ganz vergessen wurde und an dem die rasende Entwickelung unserer Kunst achtlos vorüber gestürmt ist. Spielen wir den ersten Satz von Marschners As-dur-Sonate (op. 39) so werden wir uns wundern, wieso ein solch prächtiges Musikstück heut schon zu den musikalischen Raritäten gehören kann! Wer kennt heute Marschners Sonaten oder Kammermusikwerke? Und doch liegt in ihnen so mancher köstliche Schatz. Freilich müssen wir des Meisters Eigenart kennen. Das Grübeln und Spintisieren war Marschners Art nicht. War der erste Satz eines Stückes in glücklicher Inspiration zu Ende geführt, so mussten bald auch die übrigen Sätze heran, sie mochten wollen oder nicht. Daher die Ungleichheit dieser Werke. Unser Sonatensatz ist ein echter Marschner. Sinnige romantische Schwärmerei, ein bischen Hexenspuk, ein bischen Mondschein, ein ganz kleines Zöpfchen und vor allem — Melodie, überall Melodie!

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



NICOLAS RIMSKY-KORSAKOW

II. 9



ALEXANDER GLAZOUNOW

II. 9



II. 9



E. Fabronius Brüssel, phot.

II. 9

DAS BRÜSSELER STREICHQUARTETT



LOUIS JOSEPH FERDINAND HÉROLD
† 19. JANUAR 1833

II. 9



MARIE WILT
★ 30. JANUAR 1833

II. 9

Sechste Sonate

As-dur Op. 39
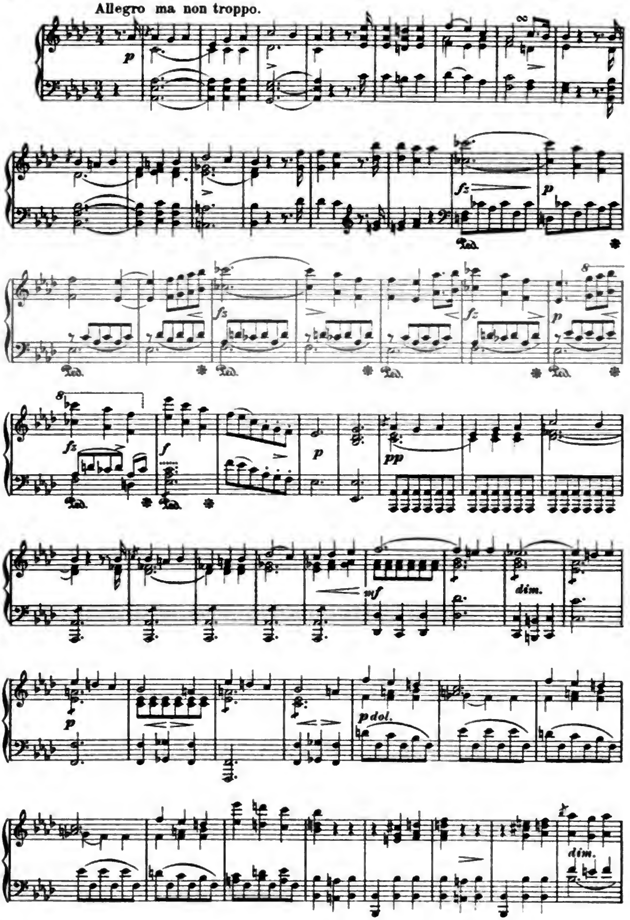
für Pianoforte
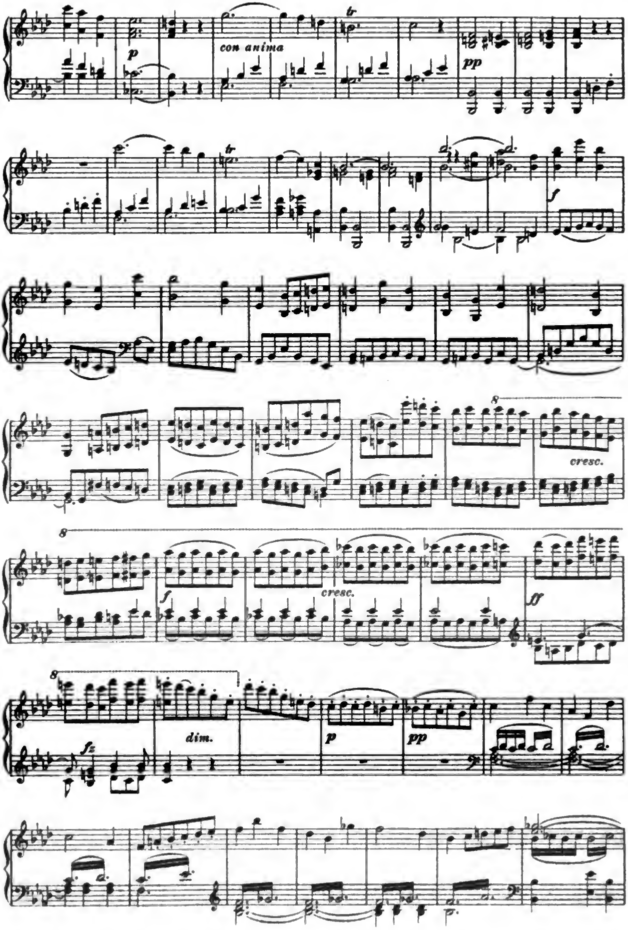
von
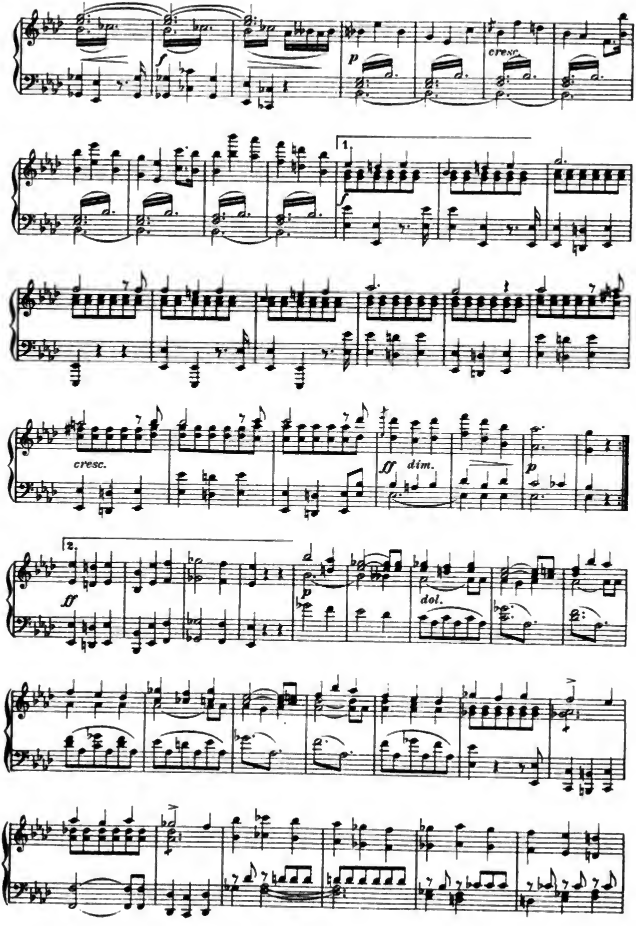
HEINRICH MARSCHNER

ERSTER SATZ
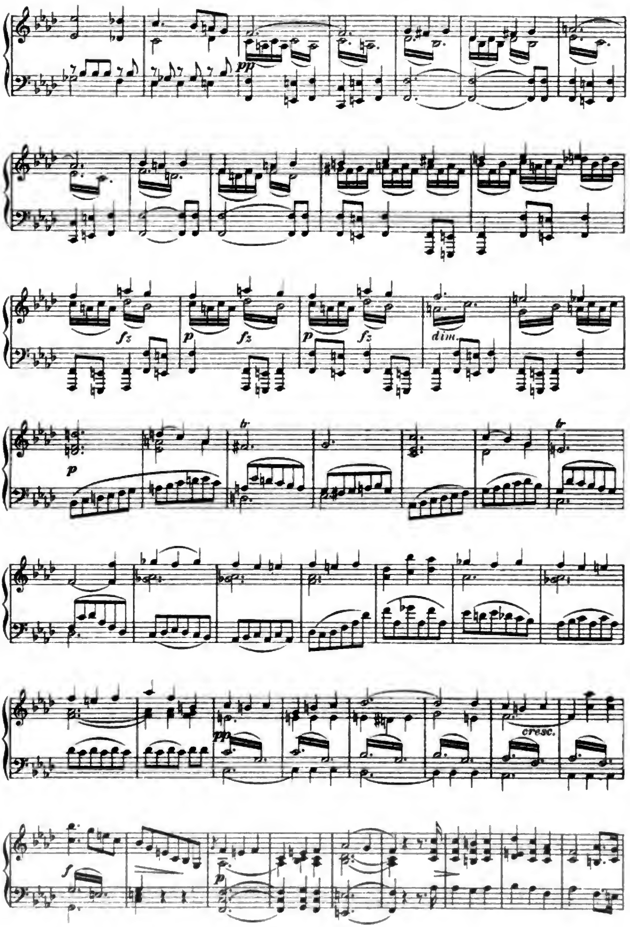
II. 9
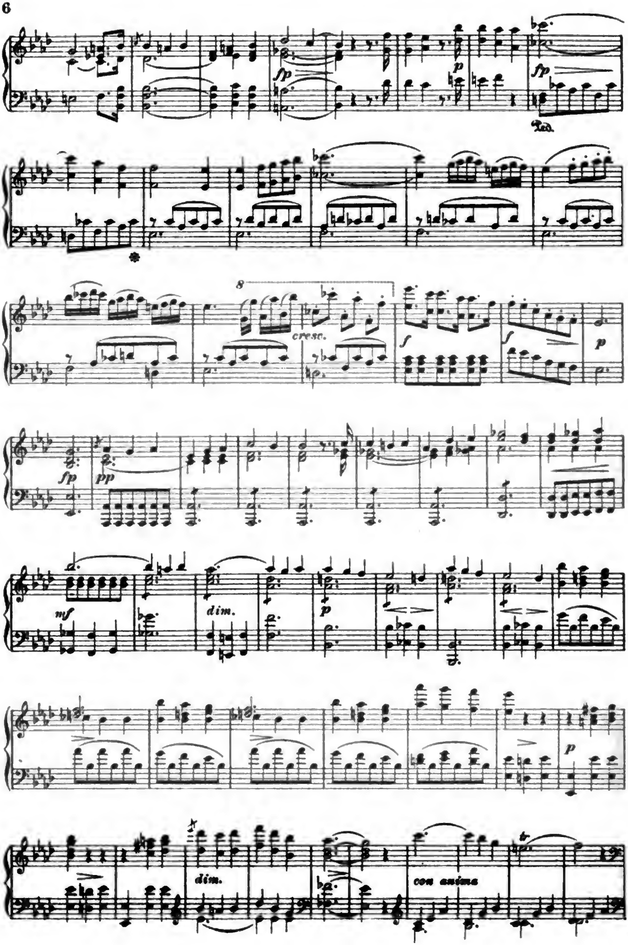

Allegro ma non troppo.
dim.
p dol.
dim.
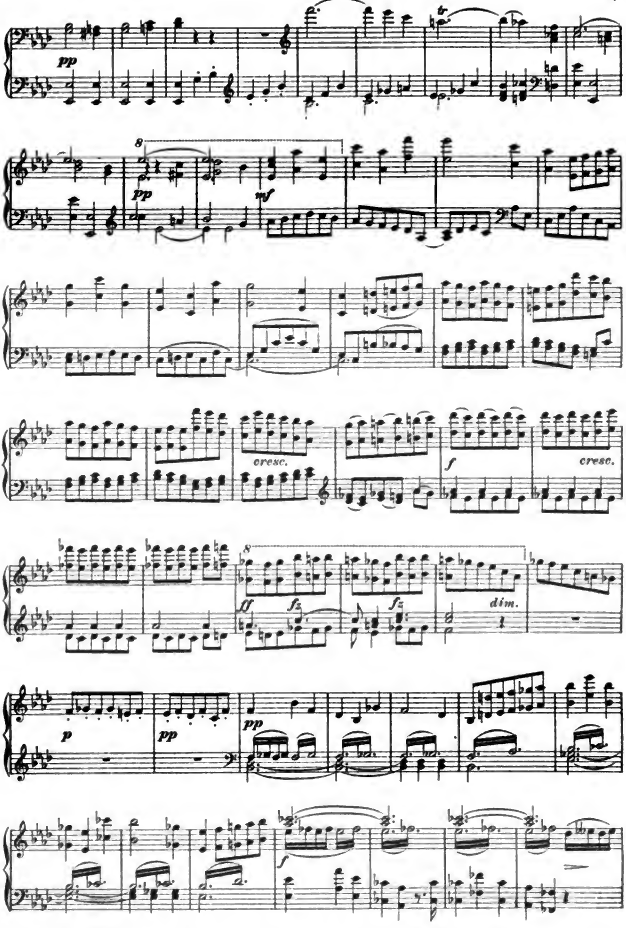

tr
con anima
p
pp
tr
tr
f
cresc.
f
cresc.
ff
fz
dim.
p
pp
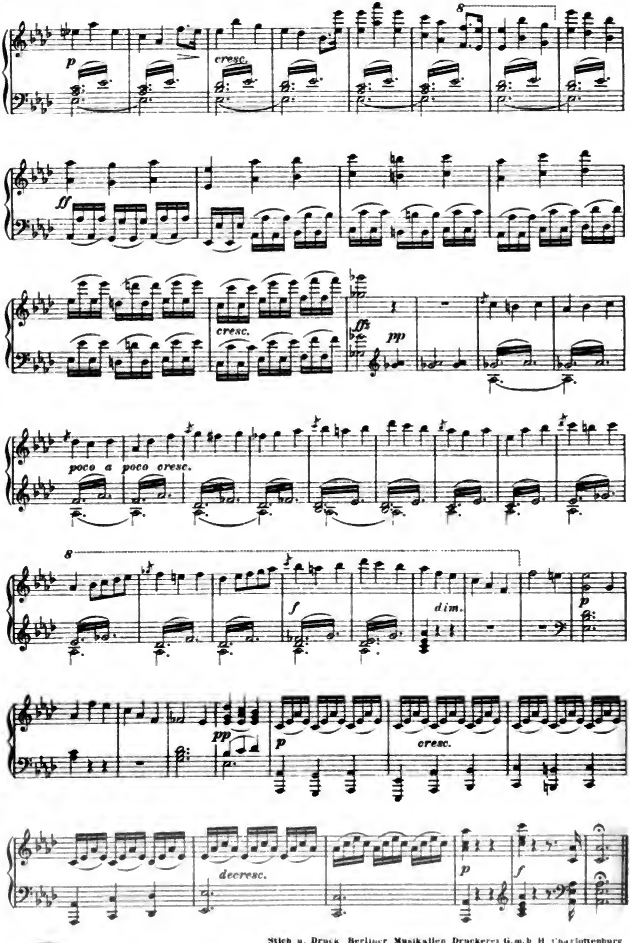


p
cresc.
f
1.
cresc.
ff dim.
p
2.
ff
p
dol.


dim.
cresc.
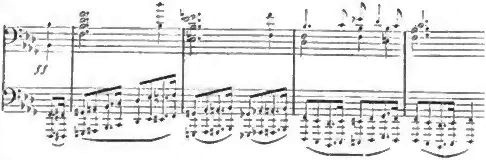

fp
p
fp
Ped.
8
cresc.
f
f
p
fp
pp
mf
dim.
p
p
dim.
con anima
tr


pp
tr
8
pp
mf
cresc.
f
cresc.
8
ff
fz
fz
dim.
p
pp
pp
f



Stich u. Druck Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg

DIE MUSIK



Richard Wagner: Parsifal (III. Akt)

II. JAHR 1903 HEFT 10

Herausgegeben

von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

ZANDER.

INHALT

Prof. Josef Sittard
Die Musik im Lichte der Illusions-Ästhetik.

Hans Pfeilschmidt
Vor zwanzig Jahren.
Ein Gedächtnisblatt an die Bestattung Richard Wagners,
18. Februar 1883.

Theodor Unger
Der akustische Musiksaal. II.

A. von Ende
Die Musik der nordamerikanischen Indianer.

Besprechungen, Revue der Revueen, Umschau, Kritik (Oper und Konzert), Eingelaufene Neuheiten, Anmerkungen, Kunstbeilagen

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
o Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark o
o o Preis des einzelnen Heftes 1 Mark o o
o o Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark o o
Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen
o o o o Jahrgangs 2.50 Mark o o o o
Abonnements nehmen alle Buch- und
o Musikalienhandlungen entgegen o

DIE MUSIK IM LICHTE DER ILLUSIONS-ÄSTHETIK

Von Prof. Josef Sittard-Hamburg

In jüngster Zeit ist ein Werk*) erschienen, in dem der Verfasser, Prof. Konrad Lange es unternimmt, die wissenschaftliche Forschung durch eingehende Begründung der Illusionstheorie nicht nur auf eine neue Grundlage zu stellen, sondern auch weitere Kreise, die sich für Kunst interessieren, zum Nachdenken über ihr Wesen und ihre Aufgaben anzuregen. Er bricht endgültig mit allem metaphysischen und transcendentalen Hocuspocus und versucht der Kunstlehre einen gesunden, natürlichen Boden zu geben. Konrad Lange gehört nicht zu den Ästhetikern, die der Kunst fortwährend neue Gesetze dekretieren wollen, ohne danach zu fragen, ob sie auch in ihrem Wesen begründet sind, die von der Kunst fordern, sie solle das „Schöne", das „ethisch Wertvolle", das „menschlich Bedeutsame", das „Wahre und Gute" darstellen, oder, wie Begas in seinem künstlerischen Glaubensbekenntnis meint: sie müsse uns in „höhere Sphären" erheben. Lange geht vielmehr von der Kunstgeschichte aus, und von den einzelnen Thatsachen, die ihm diese bietet, versucht er, zu einer allgemeinen Anschauung vom Wesen der Kunst vorzudringen.

Es war ein Hauptfehler der älteren Ästhetik, dass sie einzelne Perioden und innerhalb dieser wieder einzelne Meister bevorzugte und dadurch allgemeine Gesetze aufstellen zu können glaubte, die zwar diesen Perioden und diesen Meistern entsprachen, auf andere aber durchaus nicht passten. Alle ästhetischen Irrtümer Winckelmanns und Lessings erklären sich hieraus. Für sie war die Kunst Plastik, und unter Plastik verstanden sie griechische Plastik; zu einer gerechten Würdigung der sogenannten realistischen Kunstrichtungen konnten sie daher nicht kommen. Aus diesem Grunde war es ihnen auch nicht möglich, zur Feststellung haltbarer und allgemein gültiger ästhetischer Normen forzuschreiten. Konrad Lange ist es aber in erster Linie darum zu thun, die Probleme, deren Lösung er versucht, von unten herauf zu entwickeln und zwar

*) Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer realistischen Kunstlehre. Von Konrad Lange, ord. Professor der Kunstwissenschaft an der Universität Tübingen. 2 Bände, 800 Seiten. Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung.

ohne jede Voraussetzung und ohne sich jener Geheimsprache zu bedienen, die nur den Eingeweihten verständlich ist. Er betrachtet es als die vornehmste Aufgabe der wissenschaftlichen Ästhetik, durch physiologische Analyse des künstlerischen Schaffens und Geniessens und durch vorurteilslose Benutzung aller uns bekannten Thatsachen des künstlerischen Lebens den ästhetischen Gattungsinstinkt des Menschen, das Allgemeinmenschliche an jeder künstlerischen Thätigkeit zu ermitteln. Es handelt sich also darum, nicht etwa der Kunst bestimmte Formen oder einen bestimmten Inhalt als ein für allemal „schön" vorzuschreiben, sondern das Dauernde der Kunst vom Vergänglichen und Wechselnden zu scheiden und das nachzuweisen, was sich in der Geschichte der Kunst durch die verschiedenen Formen und den verschiedenen Inhalt hindurch als ewig, als allgemein gültig durchgesetzt hat.

Konrad Lange wendet sich daher in erster Linie gegen jene Lehre, dass der künstlerische Genuss an einen bestimmten Inhalt oder an eine bestimmte Form gebunden sei. Das Wesen der Kunst erblickt er lediglich in dem psychischen Vorgang der Illusion, die den Kern des Kunstgenusses ausmacht. Diese Illusion ist aber nicht eine wirkliche Täuschung, sondern ein ästhetisches Spiel, eine bewusste Selbsttäuschung. Diese Illusion kann nun zunächst eine Anschauungs-Illusion sein. So versetzt uns der Maler in eine solche, d. h., er bietet uns den Anblick einfacher Leinwand und einfacher Farben, die auf dem Bilde aufgetragen sind, und zwingt uns mit diesen toten Stoffen die Vorstellung des Lebens auf. Die Illusion ist also hier nichts anderes, als die durch bestimmte Farben auf einer Fläche erzeugte Vorstellung einer Sache oder Person, die in Wirklichkeit gar nicht vorhanden ist. Der Maler giebt uns ein Scheinbild, und wenn wir dieses Scheinbild sehen und in die Wirklichkeit übersetzen, so vollziehen wir einen schöpferischen Akt des Bewusstseins, zu dem uns der Künstler mit seiner Kunst anregt. Wir sehen Formen und Farben, die nicht da sind. Von einer Bewegungs-Illusion sprechen wir dann wieder, wenn wir z. B. einen gemalten Reiter sehen. Dieser scheint sich zu bewegen, d. h. er besitzt eine Haltung, aus der man sich die Bewegung ergänzen muss. Das Gemälde, das im Bewusstsein entsteht, ist aber durchaus verschieden von dem Bild der Wirklichkeit, die es darstellt.

Wie von einer Illusion der Anschauung, kann man nun aber auch von einer Illusion der Stimmungen und Gefühle sprechen, die man bei Kunstwerken zu sehen oder zu empfinden glaubt. Die Gefühls-Illusion bildet den eigentlichen Kern der Illusions-Ästhetik, und daher will ich mich an dieser Stelle etwas länger bei ihr aufhalten, zumal sie für die M u s i k von grösster Bedeutung ist.

Zu den Elementen der Wirklichkeit, die man anzuschauen glaubt,

aber nicht wirklich anschaut, gehören auch die Gefühle. Auch bei ihnen ist eine Illusion denkbar, indem man Wirklichkeit zu sehen glaubt und thatsächlich nur Schein sieht. Man bildet sich ein, man stellt sich vor, etwas zu fühlen, was man in Wirklichkeit nicht fühlt. Sehen und Fühlen sind zwei psychische Vorgänge, die sowohl wirklich, als auch in der Vorstellung erlebt werden können. Der Bildungsphilister glaubt nun freilich, dass der Künstler jedes Gefühl, das er, sei es nun in der Malerei, Skulptur oder Musik darstellt oder auszudrücken versucht, selbst erlebt habe, der Geniessende demnach das, was er beim künstlerischen Genuss fühlt, auch im Ernst fühlen müsse. Nun giebt es aber Gefühlsvorstellungen, die mit dem wirklichen Gefühl nicht identisch sind, sondern auf Erinnerung beruhen. Man muss also den Genuss schon früher gehabt haben, wenn man ihn sich in der Phantasie vorspiegeln will. Konrad Lange nennt dies ein Scheingefühl des Genusses. Als Beweis führt er ein charakteristisches Beispiel an. Wenn ich nämlich eine Erdbeere esse, so habe ich eine Geschmacksempfindung von ganz ausgesprochener Art, die mir eine ganz besondere, inhaltlich vollkommen unzweideutige Lust bereitet. Wenn ich sie nun aber nicht esse, sondern nur vor mir auf dem Teller liegen sehe, so habe ich, falls ich Hunger oder Durst habe, ohne Zweifel auch ein bestimmtes sinnliches Gefühl, das mit einem Willensimpuls verbunden ist. Indem ich mir nun den Genuss der Erdbeere so lebendig wie wöglich vorstelle, können die Nerven, die beim wirklichen Geschmack in Anspruch genommen werden, lediglich durch Einwirkung des Centralorgans, zu dem ja der Reiz durch die Wahrnehmung geleitet wird, so erregt werden, dass ich eine Art von Geschmacksgefühl habe, und mir sozusagen das Wasser im Munde zusammenläuft. Nun liegt aber, wie Lange mit Recht ausführt, kein Grund vor, bei weniger sinnlichen Gefühlen wie Hass, Liebe, Angst, Trauer, Freude u. s. w., die die Kunst darstellt, die Möglichkeit zu leugnen, dass sie nur Gefühlsvorstellung, Illusionsgefühl oder Scheingefühl seien. Eine Gefühlsvorstellung ist dem wirklichen Gefühl, auf das sie sich bezieht, natürlich ähnlich, sie zeigt dieselbe „Klangfarbe", wie Lange treffend bemerkt, bewegt sich in derselben Richtung, aber identisch ist sie nicht. „Der Einwand, dass ein Gefühl ein Gefühl sei und darum Realität habe, ist vollkommen hinfällig. Denn daran zweifelt ja niemand, dass das ästhetische Gefühl als solches Realität hat, empfinden wir doch dabei wirkliche Lust. Aber es hat Realität nur insoweit es ein ästhetisches Gefühl ist. In Bezug auf seinen Inhalt ist es ein Scheingefühl." Der Künstler ist demnach als solcher im Bann der Illusion und kann sich vorstellen, Dinge zu sehen, zu hören und zu fühlen, die er in Wirklichkeit weder sieht, noch hört oder fühlt. Seine Begabung besteht eben darin, dass er es vermag, sich und andere in Scheingefühle zu versetzen.

Am allerdeutlichsten zeigt sich dies beim Schauspieler, der sich ja gerade durch die Illusion in jede Rolle hinein versetzen kann. Theoretisch ist es auch nicht unmöglich, dass ein Dichter einmal ein lyrisches Gedicht z. B. unmittelbar aus einem Ernstgefühl heraus schafft, dass ihm Liebe und Hass, Zorn und Kummer direkt die Feder in die Hand drücken. Die Regel ist es aber nicht. Goethe hat sich sicherlich auch nicht, wie da und dort zu lesen ist, sofort hingesetzt, wenn ihn ein bestimmtes Gefühl übermannte und ein entsprechendes Gedicht niedergeschrieben, wenn ihm auch das Leben in der Regel die erste Anregung zum dichterischen Schaffen bot. Dann aber gehörte das Ereignis, dem das Gedicht entstammte, schon der Vergangenheit an, d. h. das Gefühl des Dichters stand nicht mehr vollständig unter dem Einfluss des Ereignisses. Das war es, was Goethe mit dem „Sichbefreien" von quälenden Gefühlen durch die Poesie meinte. Es wäre leicht, dies aus dem Leben des Dichters mit zahlreichen Beispielen zu belegen. Dieses Sichbefreien, führt Lange aus, war aber in den meisten Fällen sicherlich nicht erst die Folge des schöpferischen Prozesses, sondern muss schon beim ersten Entschluss zu diesem vorausgesetzt werden. Der Verfasser bestreitet auch mit Recht die Annahme, dass das Ernstgefühl noch in voller Stärke in der Seele sein könne, wenn die Form ihre Forderungen geltend mache, da die künstlerische Produktion, das Finden der Form für Gefühle und Gedanken, eine gewaltige Arbeit ist, die alle Kräfte des Menschen in Anspruch nimmt. Diese Arbeit ist aber mit einem starken Lustgefühl verbunden. Die künstlerische Konzeption besteht also auch hier in einem Illusionsakt, in einem Sichhineinversetzen in ein Gefühl, das der Dichter allerdings früher einmal sehr stark gehabt hat, das aber jetzt — als Ernstgefühl — in seiner Seele verblasst ist. Es ist sozusagen aus der Seele des Künstlers in das Kunstwerk übergegangen, der Künstler hat sich von ihm befreit. In vielen Fällen wird nun aber der Dichter — und dies ist ein jeder wirklicher Künstler — überhaupt nicht durch ein bestimmtes Ereignis zum Schaffen veranlasst, sondern er versetzt sich durch einen Willensakt in die Stimmung, aus der heraus er schaffen will. Es sei nur an den dramatischen Dichter erinnert. Darin besteht ja überhaupt die Grösse eines Künstlers, dass er sich in jedes Gefühl versetzen kann, auch in ein solches, das ihn nicht erfüllt.

In noch höherem Grade gilt dies vom Musiker. Ich glaube, dass der Streit zwischen Form- und Inhaltsästhetik auf musikalischem Gebiet am ehesten durch die Illusionstheorie geschlichtet werden kann, denn nach ihr ist die Musik sowohl Form- wie Ausdruckskunst. Durch das Mittel der Form drückt sie Gefühle aus, aber diese Gefühle sind, was immer wieder betont werden muss, Scheingefühle, und die Formen, wie Rhythmus, Melodie, Harmonie etc., sind keine rein formalen Reize, sondern als

solche gleichzeitig Mittel des Ausdrucks. „Sie lösen eben infolge gewisser im Bewusstsein des Menschen schlummernden Assoziationen gewisse Gefühle aus. Es sind aber keine wirklichen ernsthaften Gefühle, sondern Scheingefühle, durch die der Mensch weder in seinem Wollen noch Handeln beeinflusst wird. In Hinsicht auf das Fühlen überhaupt ist das Gefühl natürlich Wirklichkeit, in Hinsicht auf den Inhalt aber nur Illusion."

Lyrik und Musik sind aber nicht nur Künste der Gefühls-, sondern auch der Stimmungsillusion. Der Unterschied besteht darin, dass das Gefühl rasch ausbrechen und rasch wieder verschwinden kann, dagegen entwickelt sich eine Stimmung langsamer und dauert länger an. Wenn nun die Musik vorherrschend Stimmungskunst ist, so kann sie unter Umständen auch eine Anschauungsillusion erzeugen, wie z. B. in der Programm-Musik, in der Tonmalerei und der dramatischen Musik, wo sie freilich im Zusammenhang mit der Poesie und Schauspielkunst erscheint, wodurch das Verhältnis verschoben wird. Die illusionistische Form der Gefühlswirkung schliesst aber bei der Musik und beim Tanz nicht aus, dass mit der Ausübung oder Anschauung dieser Künste auch einmal das entsprechende Ernstgefühl verbunden sein kann. So, wenn z. B. bei Begräbnissen Trauermärsche gespielt werden oder das Volk bei bestimmten festlichen Gelegenheiten seinen Gefühlen durch Tänze entsprechenden Charakters Ausdruck giebt. Die Musik ist aber auch eine Kunst der Bewegungsillusion, zumal die Bewegung ein Hauptmittel ist, dem Gefühl und der Stimmung Ausdruck zu geben. Wir dürfen hier nur an jene Bewegungsvorstellung denken, die sich an die Wahrnehmung der Musik anschliesst. Man stellt sich nämlich beim Hören der Töne irgend etwas Sichbewegendes vor, was gar nicht da ist, oder man denkt sich seinen eigenen Körper in Bewegung. Wenn Lange meint, dass z. B. jede rhythmisch stark ausgeprägte Musik den Hörer zu einer mehr oder weniger starken subjektiven Bewegungsillusion anregt, so wird ihm jeder zustimmen, der sich selbst beim Hören von Musik scharf beobachtet hat. Eine wirkliche Bewegung, wie bei Kindern und Dilettanten, kommt natürlich nicht zustande, sondern die Töne dringen nur zum Centralorgan und lösen durch ihre rhythmische Folge in diesem eine Bewegungsvorstellung aus, die nicht auf das motorische Nervensystem übertragen wird. Ein grosser Irrtum ist es aber, wenn Lange bei dieser Gelegenheit meint, dass der Unterschied zwischen der klassischen und modernen Musik darauf beruhe, dass in jener noch die angenehmen Rhythmen überwiegen, in dieser dagegen dem Ausdruck zu Liebe die unangenehmen einen grossen Platz beanspruchen. Eine auch nur oberflächliche Kenntnis z. B. der grösseren Werke eines Joh. Seb. Bach und Beethoven genügt, um diese Unterscheidung als eine falsche zu erkennen. Nach ihr wären die Werke

der ersten niederländischen Schule zu den modernsten Schöpfungen zu rechnen, die Mensuralmusik überhaupt, die ihren Höhepunkt im 15. und 16. Jahrhundert erreichte.

Die Formen der Musik sind, wie die Formalästhetiker behaupten, kein wirklicher Gefühlsausdruck, sondern symbolische Darstellung eines solchen. Ist doch schon der Ton an sich, als melodisch und rhythmische Bewegung der Luft, die an unser Ohr dringt, nicht gefühlserregende Wirklichkeit, sondern nur symbolische, konventionelle Darstellung eines Ausdrucks. Das illusionsstörende Moment ist also hier im illusionserregenden zugleich mit enthalten. Hier scheint mir nun der passende Ort zu sein, dem Begriff der Illusion im Sinne der Illusions-Ästhetik, wie sie Lange aufgefasst haben will, einen Augenblick näher zu treten.

Im gewöhnlichen Sinne versteht man unter Illusion einen seelischen Zustand, in dem man etwas glaubt, was nicht Wirklichkeit ist. Ein solcher Zustand setzt entweder einen subjektiven Irrtum, an dem nur das Individuum selber schuld ist, oder einen Betrug von anderer Seite voraus. Im ersteren Falle reden wir von einer Selbsttäuschung, im zweiten von einem durch Täuschung erzeugten Irrtum. Die Selbsttäuschung aber, der sich der künstlerisch Geniessende hingiebt, ist kein wirklicher Irrtum, denn er weiss ja ganz genau, dass er sich täuscht; er hat während der ästhetischen Täuschung nicht nur das Vorgetäuschte im Bewusstsein, sondern auch die Täuschung als solche, d. h. die Mittel, mit denen sie hervorgebracht wird. Es sind also bei der ästhetischen Anschauung eigentlich zwei Vorstellungen gleichzeitig im Bewusstsein vorhanden. Erstens die, dass der ästhetische Schein Wirklichkeit sei, dann jene, dass er Schein, d. h. eine Schöpfung des Menschen sei. Diese Zweiheit der Bewusstseinsvorgänge, dieses gleichzeitige Vorhandensein zweier verschiedener Bewusstseinsinhalte bezeichnet Lange als b e w u s s t e Selbsttäuschung. Dass ein Kunstwerk unter normalen Verhältnissen uns niemals in eine wirkliche Täuschung versetzt, hat seinen Grund darin, dass jedes Kunstwerk neben seinen illusionserregenden Momenten auch illusionsstörende hat, und diese sich dem Bewusstsein ebenso aufdrängen wie jene. Zu diesen illusionsstörenden Momenten gehört z. B. beim Bilde der Rahmen, die Flächenhaftigkeit und Bewegungslosigkeit, bei einem Tonwerk der oder die ausführenden Spieler, Sänger, die Instrumente u. s. w. Namentlich ist eine Kunstgattung, wie die der Oper geeignet, uns das Wesen der bewussten Selbsttäuschung klar zu machen. Sowohl durch die dargestellte Handlung wie durch die begleitende Musik werden wir in die Illusion der Handlungen und Gefühle versetzt, die ihren Inhalt ausmachen. Diese Gefühle können aber darum schon keine Ernstgefühle sein, weil ja die Darstellungsweise den Gedanken an ernsthafte Handlungen von vornherein ausschliesst. Das Musik-

drama erstrebt aber schon deshalb eine stärkere Illusion als die konventionelle Oper, da bei ihm das unrealistische Gemisch von Dialog und Gesang vermieden ist. Die vom Musikdrama erzeugten Gefühle bleiben aber darum doch Illusionsgefühle. Wäre die Anschauung hier eine wirkliche Täuschung, ein Erleben wirklicher Gefühle, dann wäre nicht nur die Oper, sondern auch das Musikdrama eine unmögliche Kunstform. Dass der Tonkünstler mit Tönen, also einem konventionellen Surrogat der Wirklichkeit, arbeitet, schliesst auch eine gewisse Illusionsstörung in sich. Mit dem Hören der musikalischen Formen ist überhaupt von vornherein eine Illusionsstörung verbunden und die Materialien, mit denen überhaupt die Kunst arbeitet, sind an sich tot, bewegungslos, seelenlos. Erst der Künstler, der ihnen die Form verleiht, beseelt sie, haucht ihnen Leben ein.

Da der Künstler nach Steigerung der Lust strebt, so wird er auch in der Kunst solche Töne und Farben bevorzugen, die schon rein sinnlich einen Reiz haben. Nun klingen konsonierende Töne besser als dissonierende, aber die Dissonanz ist berechtigt, weil das, was die Musik ausdrücken soll, auch einen dissonanten Charakter haben kann. Eine Harmonie ist natürlich in erster Linie deshalb schön, weil sie sinnlich reizend ist; eine Disharmonie kann aber auch schön sein, wenn sie nur an der Stelle, an der sie steht, etwas bedeutet. Die Hauptsache ist die, dass sowohl die Harmonie wie Disharmonie in den Dienst des Ausdrucks gestellt werden können, daher ist es ein müssiger Streit, ob uns an der modernen Musik mehr der sinnliche Reiz oder die Ausdrucksfähigkeit gefällt. Und was die moderne Musik mit derjenigen Bachs und anderer Meister verbindet, ist nicht der Reiz bestimmter harmonischer Formen, sondern ihre Ausdrucksfähigkeit; und dies verbindet die Musik auch mit den übrigen Künsten. Somit können wir auch hieraus den Schluss ziehen, dass das, was die Musik zur Kunst macht, ihre Fähigkeit ist, Illusion zu erregen. Gegen jene Nachtreter einer gewissen seichten modernen ästhetischen Auffassung wendet sich Lange mit aller Entschiedenheit, die da behaupten, dass die klassischen Meister nur eine Formkunst, die modernen Künstler dagegen eine Kunst des Ausdrucks geschaffen hätten. Für einen Orlandus Lassus, Heinrich Schütz, Joh. Seb. Bach und Händel und die Meister der Wiener Schule war die Form auch ein Mittel des Ausdrucks. Es ist daher grundfalsch und bezeugt ein oberflächliches kritisches Urteil, ihre Werke nach unserem modernen Gefühl zu beurteilen, das, wie Lange mit Recht ausführt, durch viel stärkere Mittel der Illusionserzeugung verwöhnt worden ist. Wenn er aber meint, dass die klassische Richtung der Musik mehr als Erzeugerin angenehmer und gewohnter Tonfolgen, die der modernen mehr als Erzeugerin von Vorstellungen und Gefühlen aufgefasst werden müsse, so irrt er sehr. Das ist überhaupt eine ganz willkürliche Schematisierung, die auf

mangelhafter Kenntnis der klassischen Literatur beruht. Möge der Herr Verfasser sich nur einmal, um aufs Geratewohl einige Beispiele herauszugreifen, die Kreuzige-Chöre aus der Matthäuspassion oder das „Wohltemperierte Klavier" von J. S. Bach oder etwa die Anfangstakte des grossen Mozartschen C-dur-Streich-Quartetts oder vollends die Neunte von Beethoven und dessen letzte Quartette ansehen. Das sind doch sicherlich keine Werke von bloss angenehmen und gewohnten Tonfolgen. Er höre sich ferner einmal eine der Messen von Palestrina oder einen der Busspsalmen von Lassus an; er wird dann sicherlich zu einer anderen Anschauung kommen. Auch darüber, dass die Entwickelung sich im grossen Ganzen mehr in der Richtung auf den Ausdruck vollzogen habe, woraus sich eine gewisse Superiorität des Ausdrucks zu ergeben scheine, liesse sich streiten, insofern die Frage zu untersuchen wäre, ob eine gewisse Richtung in der modernen Musik das Grenzgebiet des ihr gezogenen Ausdrucksvermögens nicht bereits überschritten habe und jene Periode schon eingetreten sei, die in Naturalismus und Manier ausartet. Lange betont übrigens im 23. Kapitel selbst, dass die jeweils neue Kunst keine stärkere Illusion erzeuge als die alte, sondern vielmehr eine Illusion von derselben Stärke. Sie müsse sich nur dazu stärkerer Mittel bedienen, da die bisherigen ihren Schöpfern infolge ihrer eigenen Abstumpfung nicht mehr genügten.

Hier streift Lange eine Frage, die für die Musik von prinzipieller Bedeutung ist und nicht so leichthin abgethan werden kann. Es handelt sich hier einfach darum, wie weit das subjektive Empfinden in der einzelnen Kunst zum Ausdruck kommen kann und darf, ohne ihr innerstes Wesen zu alterieren. Ein Johannes Brahms hat in unseren Tagen in seinen Symphonieen und übrigen Instrumentalwerken, wie im Deutschen Requiem, Schicksals- und Triumpflied und Parzengesang gezeigt, dass eine schöpferische Potenz auch mit den „konventionell" gewordenen Formen noch Werke von Bedeutung zu schaffen vermag. Im übrigen sind wir in der absoluten Musik heute noch nicht über Beethoven hinausgekommen, soweit es sich um die Kraft und Schönheit des musikalischen Ausdrucks an sich handelt, während die moderne Musik zum Teil sich mehr nach Seiten der illusionsstörenden Momente hin zu entwickeln droht. Und je stärker die Darstellungsmittel einer Kunst — und Lange muss dies an anderer Stelle selbst zugeben — diese in der Richtung auf Anschauung hindrängen, um so weniger wird sie gleichzeitig imstande sein, eine Stimmung im Sinne der Musik zu erzeugen. „Eine Musik, die zu stark auf Anschauungsillusion hindrängt, d. h. einseitig mit den Mitteln der Tonmalerei arbeitet, erscheint uns eben so stillos wie eine dramatische Poesie, die einseitig lyrische oder musikalische Wirkungen anstrebt. Erstere macht uns einen reflektierten, verstandesmässigen Eindruck, letztere hat etwas

Nebelhaftes und Verschwommenes, das wir ebenfalls als stillos empfinden." Sehr richtig macht der Verfasser an anderer Stelle darauf aufmerksam, dass eine Kunst, die eine andere Illusion erstrebt, als mit ihren Mitteln erreicht werden kann, mit ihr niemals gleich starke Wirkungen zu erzielen imstande ist, wie eine Kunst, der die Mittel zur Erzeugung gerade dieser Illusion zur Verfügung stehen. Daher wird auch jeder Künstler die Wahl seiner Kunst nach dem spezifischen Illusionsbedürfnis treffen, das ihn erfüllt. „Wenn er seine spezifische Begabung erkennt, wird er sich gerade in der Kunst ausbilden, die ihm Gelegenheit bietet, das auszusprechen, was er auszusprechen ein Bedürfnis hat."

Konrad Lange kommt natürlich im Verlaufe seiner Ausführungen auch auf die Frage zu sprechen, was denn eigentlich der Inhalt der Musik sei. Da ist es nun so recht bezeichnend, dass in allen musikalischen Analysen von symphonischen Werken — von jenen Fällen abgesehen, wo es sich um Programm-Musik handelt — von einem eigentlichen Inhalt niemals die Rede ist, sondern immer nur von einer Stimmung, einer Bewegungsillusion, einem musikalischen Charakter, einer Form. Auf den Inhalt kann also das Wesen der höchsten und reinsten Gattung der Musik, der absoluten Musik, nicht beruhen, und was man in der Vokalmusik Inhalt zu nennen pflegt, ist gar nicht der Inhalt der Musik, sondern der Worte, die ihr zu Grunde liegen. Die Töne müssen sich natürlich dem Charakter dieser Werke anpassen, aber ihre Schönheit beruht nicht auf dem Inhalt derselben, sondern auf der Angemessenheit der Form an diesem Inhalt. Wie Lange mit Recht ausführt, ist es daher das Gefühl für den Stimmungsgehalt der musikalischen Formen, die Gefühls- und Bewegungs-Illusion, die den Hörer in allen diesen Fällen in Lust versetzt. In der reinen Instrumentalmusik giebt es daher keinen Inhalt, sondern nur ein Verhältnis der Formen zu allgemeinen Stimmungen, Gefühlen, Bewegungsvorstellungen u. s. w. Will man aber von einem Inhalt sprechen, so kann man damit nur die Qualität der Gefühle und Bewegungen selbst meinen, denen die musikalischen Formen Ausdruck geben sollen. Nur ist es ein grosser Irrtum, wenn Lange u. a. von dem mehr formalen Charakter der Bachschen Musik spricht, wenn der Meister auch auf den Gefühlsausdruck hingearbeitet habe, seiner Zeit Genüge gethan, resp. seine Zeitgenossen in Illusion versetzt habe. Ist es auch unbedingt zuzugeben, dass ein Beethoven mit stärkeren Mitteln als Mozart, Weber mit stärkeren als Beethoven auf Stimmung und Gefühl hingearbeitet hat, so entsteht immerhin die sehr wichtige Frage, ob der Ausdruck wirklich an Intensität zugenommen, die modernen Meister unsere Illusion gesteigert haben. Ja, sie versuchen es mit anderen, stärkeren Mitteln, aber sie erreichen diese Meister doch nicht. Wer sich durch ihre Schöpfungen nicht mehr in Illusion versetzen

lassen kann, hat damit noch lange nicht bewiesen, dass es die konventionell gewordenen Formen seien, die den reinen Kunstgenuss unmöglich machten. Erkläre Lange doch einmal die unbestrittene Thatsache, dass erst in unserer Zeit z. B. das eigentliche Verständnis für die Werke eines Joh. Seb. Bach sich öffnet, dass selbst die Mehrzahl unserer Musiker erst nach und nach seine wunderbare und tiefe Sprache, die unendliche Ausdrucksfähigkeit seiner Musik zu ahnen beginnt. Bach ist, um mit Goethe zu reden, kein Bach, sondern ein Meer, dessen Tiefen noch lange nicht ergründet sind. Hier hat die Entwickelungslehre von Konrad Lange ein grosses Loch. Er widerspricht sich aber selbst, wenn er auf der anderen Seite wieder zugeben muss, dass die neue Kunst stets eine Illusion von derselben Stärke erzeuge. Aber auch diesen Satz kann ich, in seiner Allgemeinheit ausgesprochen, nicht acceptieren. Darauf näher einzugehen, würde an dieser Stelle zu weit führen. Ich behalte mir vor, darauf ein andermal zurückzukommen. Nur das sei noch bemerkt, dass allzu starke Illusionswirkungen auch den Hörer abstumpfen können. Darin stimme ich dem Verfasser aber rückhaltslos bei, dass es Kunstrichtungen giebt, die von einer Mode getragen werden und deshalb eine Zeitlang die Menschen in Illusion versetzen, aber auch andere, die von der Mode unabhängig, dafür aber um so dauerhafter sind und dass keine Kunst ungestraft das Rüstzeug beiseite werfen darf, das frühere Generationen durch die mühsame Arbeit ihres Geistes erworben haben.

VOR ZWANZIG JAHREN

EIN GEDÄCHTNISBLATT AN DIE BESTATTUNG RICHARD WAGNERS

(18. Februar 1883)

Von Hans Pfeilschmidt-Frankfurt a. M.

Ein Depeschenformular, das ich vor 20 Jahren eröffnete, liegt vor mir. Zweimal drei Worte, inhaltsschwer: „Venedig. Richard Wagner heute Abend gestorben.“ Das Datum ist der 13. Februar.

Noch immer bringen diese Worte einen Schatten des stürmischen Leides über mich, das die Botschaft damals in mir wachrief. Aber auch ein ganzes Schattenheer von Bayreuther Erinnerungen steigt damit empor, — Strassenbilder, Gestalten, Lichter, Klänge, Stimmungen, von jenem 18. Februar, an dem die Hülle des Meisters einging zur Stätte der Ruhe, die keiner mehr bestreiten kann.

Halb zwölf Uhr in der vorhergegangenen Nacht war er aus dem Vendraminpalast von Venedig heimgekehrt nach Bayreuth. Während noch die Stadt an ihrem Trauergewande schuf (in ehrlich empfundenem Schmerze, denn unter seinen Mitbürgern war der Meister eine volkstümliche, liebe Gestalt, und gar mancher trug sich mit der Befürchtung, dass es nun wohl bald mit den Festspielen droben an der Bürgerreuth für immer vorbei sein werde!), war im Bahnhof der Sonderzug eingelaufen, der Wagners Familie und vertrautesten Freundeskreis (Porges, Levi, Hans Richter, A. Gross, E. Heckel, Joukowsky u. a. m.) und den Vertreter des Königs von Bayern bei der Trauerfeier, Generaladjutanten Graf Pappenheim, hergebracht hatte, zugleich aber auch den schlichten Gepäckwagen No. 6625 der bayer. Staatsbahn, auf dem mit Kreide das trostlose Wort „Leiche“ geschrieben stand. Noch sehe ich diesen Wagen im Mondlicht auf dem Rangiergeleise stehen, umgeben von einer Ehrenwache der Bayreuther freiwilligen Feuerwehr.

Am Bahnhofe begann auch am folgenden Nachmittag die von der Stadt beschlossene Trauerfeierlichkeit, die auf Wunsch der Witwe und mit Rücksicht auf deren Gemütszustand am Thore von „Wahnfried“ ihr Ende finden sollte. An der Nordwestecke des Bahnhofsgebäudes war ein Rednerpodium aufgeschlagen; im Halbkreis herum standen Masten mit Trauerschmuck, einen Ring bildend, der auf Schildern die Namen der Bühnenschöpfungen Wagners von Rienzi bis Parsifal aufwies. In diesem Ring

sammelten sich, als die vierte Nachmittagstunde nahte, die Leidtragenden aus dem weiten Reiche der Kunst, die Deputationen von nah und fern, die Spitzen der Stadt, die Vertreter der Presse; und weit über diesen Bereich hinaus füllte die Bayreuther Bevölkerung den Platz und seine Einmündungen. In diesem Rahmen, umweht von langen schwarzen Flaggen, umzogen von Trauerfestons und anderer ernsten Zierat, mit der Haus an Haus dekoriert war, waren hunderte bekannter Porträts eingeschlossen; wie in einem düstern Traum sah man da an sich vorübergehen, vorbeidrängen, was je zu Wagners Lebenswerk in näheren Beziehungen gestanden war und ihn überlebt hatte und was in den ruhmvollen Sommertagen von 1876 und 1882 droben auf dem Festspielhügel sich so freudvoll zu- und durcheinander gesellt hatte . . . Um vier Uhr hob man, während ein Musikkorps mit den erschütternden Klängen der Siegfried-Trauermusik einfiel, den Bronzesarg aus dem Gepäckwagen auf das vierbespannte Gefährt des Leichenkonduktes, das, nur mit der Kranzspende des Bayernkönigs bedeckt, vor dem Rednerpodium Halt machte. Hier sprachen Oberbürgermeister M u n c k e r von Bayreuth und F r i e d r. F e u s t e l, der Verwaltungsrat der Festspiele, hier legten die Deputationen ihre Kranzspenden nieder. Ich kann schon aus Raumrücksichten von den beiden Reden hier auch nicht einen Auszug geben; aber wie sie getönt waren, namentlich die zweite (während welcher die in diesem Heft reproduzierte photographische Aufnahme erfolgte), das unterschied sie von vielen, vielen öffentlichen Trauerreden, die ich hörte. Standhafte, stattliche Männer rings im Kreise neigten das Haupt und schluchzten vor sich hin, während der Februarwind in Stössen über die Menge wehte, die schwarzen Flaggen hin und her warf und die Flammen an den Windlichtern der Feuerwehr mit scharfem, rauschendem Laut zur Seite blies. „Heissgeliebter! Vielbeweinter! Unersetzlicher!"

Als diese Schlussworte von den zitternden Lippen des greisen Feustel verhallt waren, setzt sich der Zug nach „Wahnfried" in Bewegung. Voran Trauerherolde, die Blumenspenden in zwei Wagen, eine musizierende Kapelle, Geistlichkeit — dann der Wagen mit dem Sarge, umgeben und gefolgt von den nächsten Leidtragenden. Dicht hinter dem Sarge der Vertreter des Königs von Bayern. Zu beiden Seiten staute die Menschenmenge; in den umflorten Gaslaternen waren schon bei Tageshelle die Lichter entzündet, — so ging es die Jägerstrasse hinein, am alten markgräflichen Opernhause vorüber, wo sich die Töne der aus nahen Türmen herabschallenden Glocken mit den Klängen des Trauermarsches zu einer markerschütternden, unvergesslichen Symphonie ineinander woben. Beim Herannahen an das Trauerhaus am Rennweg — es war eben 5 Uhr — verstummte die Musik. Vom Hause her kamen die Kinder der Familie dem von Freunden auf eine Bahre gehobenen Sarge entgegen und be-

gleiteten ihn bis zur Gruft hinter dem Wohngebäude, die Dekan Caselmann zur Begräbnisstätte weihte. Seine schlichten warmen Worte kamen auf die künstlerische Grösse des Hingeschiedenen nicht zurück; sie wahrten den Charakter eines privaten Traueraktes; dem entsprechend hatte auch nur eine sehr beschränkte Zahl der Gäste Zulass bis zur Gruft gefunden, nachdem ihnen nahegelegt war, unmittelbar nach der geistlichen Einsegnung „Wahnfried" zu verlassen. So blieb auch mir danach nur die Zeit, gleich den andern von dem Lorbeergerank über dem Sarge ein Reislein zur Erinnerung zu pflücken. Nachdem sich auch die Vertrautesten der Familie zurückgezogen, ist Frau Cosima erschienen und hat mit ihren Kindern an der Verbringung des Sarges in die Gruft teilgenommen. — —

An der Pforte des Trauerhauses wieder angelangt, warf ich noch einen Scheideblick zum Hause und las dessen bekannte Inschrift „Hier wo mein Wähnen Frieden fand: — Wahnfried — sei dieses Haus von mir benannt." War es die Wirkung der Witterung, oder ein Reflexspiel des schwindenden Lichtes an jenem denkwürdigen Februarnachmittag? — Von den Goldbuchstaben des Wortes „Wahnfried" erschien die erste Hälfte verblasst. „Wahn", das grosse Resignationswort aus den „Meistersingern", war nur noch schwach lesbar, und „fried" glänzte hell über der Thür des toten Meisters.





DER AKUSTISCHE MUSIKSAAL

Von Th. Unger-Hannover

Fortsetzung

II. Der Klang im Saale.

Jedermann weiss, auch wenn er die ihn umgebenden Naturerscheinungen ohne sonderliches Nachdenken hinzunehmen pflegt, dass die Schallwirkungen im freien Felde, im Walde, auf dem Wasser, im Zimmer, im Saale, in der Kirche sehr verschiedene sind. Im offenen Felde verhallt der Klang unserer Stimme schon auf kurze Entfernungen; im Walde erfreuen wir uns des Rauschens der Bäume, des Gesanges der Vögel in gesteigertem Masse; am Ufer und auf der Wasserfläche erstaunen wir darüber, wie das in einem Nachen leise gesprochene Wort aus weiten Entfernungen noch verständlich bleibt; im Vortragssaale verstehen wir dagegen oft in nächster Nähe des Redners kein Wort, und im Theatersaale werden wir ebenso oft enttäuscht von der Gesangsstimme, die uns im Zimmer oder in der Kirche mit grösstem Entzücken erfüllte.

Diese Verschiedenheiten in den Klangwirkungen beruhen namentlich auf drei verschiedenen Ursachen, die in der Wissenschaft die Namen Resonanz, Reflexion und Interferenz führen. Sie sind es auch, von denen die Raum-Akustik, also die Hörsamkeit des begrenzten Raumes hauptsächlich abhängig ist, und mit denen die Erbauer eines Musiksaales daher besonders zu rechnen haben.

Im Folgenden sollen zunächst diese drei Begriffe an Beispielen erläutert, und weiter die Bedeutung jeder der Erscheinungen für den Klang im Saale im einzelnen erörtert werden. Aus der Abwägung ihres Einzel- und Gesamt-Effektes wird dann zu ersehen sein, wie sehr im grossen Musiksaale die Wirkungen der Reflexion diejenigen der Resonanz und Interferenz überwiegen, so dass wir Anlass haben, die besonderen Eigenschaften und Folgen der ersteren noch eingehender zu untersuchen.

1. Erläuternde Beispiele der Resonanz-, Reflex- und Interferenz-Wirkungen.

Resonanz. Ersetzt man an einer Geige den Geigenkasten durch einen mit Kopf, Wirbelkasten und Griffbrett versehenen Holzklotz, der den Steg, die Fessel und die gespannten Saiten trägt, so wird das Instru-

ment zur „stummen Geige", d. h. die Saiten geben beim Streichen Klänge, deren Tonhöhe zwar noch unterscheidbar, deren Stärke aber so herabgemindert ist, dass der Schall nicht über den Platz des Spielers hinausdringt. Der von einer Geige vernehmbare Klang rührt also nur zum allerschwächsten Teile von den Saitenschwingungen selbst, zum weitaus grössten Teile seiner Stärke und in seiner vollen Schönheit dagegen von dem Geigenkasten her. Die Schwingungen der Saite übertragen sich eben infolge ihrer Befestigung im Wirbelkasten und an der Fessel, ganz besonders aber durch ihr zweimaliges Auflager über Sattel und Steg auf die so eigentümlich geformte Decke des Kastens und von dieser mittels Stimmstockes und Zarge auf den Geigenboden. Alle diese Teile geraten in dieselben schwingenden Bewegungen, um in der Luft inner- und ausserhalb des Kastens die entsprechende Folge von Verdichtungen und Verdünnungen in weit stärkerem Masse hervorzurufen, als dazu die Saite selbst mit ihrer geringen Breite imstande ist. Dieses Mitschwingen der mit den ursprünglich berührten Teilen in Verbindung stehenden Körper nennt man Resonanz.

Im Klavier sind die Saiten, welche an sich nicht viel lauter ertönen würden, als die der stummen Geige, auf dem sogen. Resonanzboden aufgelagert, und wir wissen, welche gewaltige Multiplikation der Stärke des Saitenklanges damit dem Spieler ermöglicht ist.

Dass auch für den Klang im Saale dessen Resonanz von Bedeutung sein muss, belegt ein drittes Beispiel. Der Ton einer an den Zinken berührten Stimmgabel ist bei deren freier Haltung oder Aufhängung am Stiele nur dann vernehmbar, wenn sie dem Ohre genähert wird. Stellt man sie dagegen mit ihrem Stiele auf ein Brett, so erklingt der Ton deutlich. Wird weiter das Brett zu einem Kasten gemacht, und dieser auf den Tisch gestellt, so wird der Klang noch lauter, und durch festes Drücken des Kastens auf den Tisch lässt sich die vernehmbare Klangstärke abermals vermehren. Der Ausschlag der Schwingungen der Gabelzinken ist in keinem dieser Fälle vermehrt worden; folglich kann auch die Amplitude der von der Gabel selbst erregten Luftwellen nicht verstärkt sein. Die Erklärung liegt nur darin, dass durch die Berührung mit dem Stimmgabelstiele das Brett, der Kasten, die Tischplatte in Mitschwingung versetzt wurden, und diese auch Luftwellen erzeugten. Stellen wir uns aber weiter vor, dass die Vibrationen der Tischplatte durch deren Beine auf den Fussboden und durch diesen auf die Wände des Zimmers übertragen werden, ja dass die neuen Luftwellen auch ihrerseits wieder Wände, Decke und Fussboden berühren und dadurch nochmals zur Mitschwingung bringen, so ist einleuchtend, dass bei der Klangerregung im begrenzten Raume eigentlich alle seine Teile um uns her mitschwingen, und zwar um so mehr, je mehr sie dazu die Fähigkeit besitzen, d. h. je elastischer sie sind.

Reflexion. Bekanntlich sind nicht nur die Zigeuner in der „Preziosa“ der Meinung, dass es besonders schön zu weilen sei „im Wald, wo's Echo schallt.“ Jene haben dabei zwar wohl nur den zwischen Bergen und Felsen eingeschlossenen Wald im Auge, deren Wände das Echo, d. h. den Wiederhall des Chorgesanges erzeugen. Aber auch im Walde der Ebene werden die Baumstämme und Zweige, ja schliesslich alle Blätter gleichsam zu Wänden, welche den Wiederhall hervorrufen, und daher fühlen wir uns in ihm so eigentümlich von Klängen umrauscht, berühren uns in ihm alle Geräusche mit so vermehrter Eindringlichkeit. Wir können zur näheren Erläuterung dieser Erscheinung des Wiederhalles, oder der Schallreflexe, am besten Beispiele aus der Optik heranziehen, nachdem wir gesehen haben, dass unser Empfinden sowohl des Schalles, als des Lichtes auf der Erregung von Wellenbewegungen in der Luft beruht, die unser Ohr oder Auge treffen.

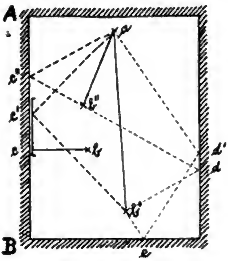


Abbildung 5.

Scheint die Sonne oder der Mond auf eine ruhige Wasserfläche, so sehen wir darauf bei bestimmter Stellungnahme ihr Spiegelbild als Lichtreflex. Ebenso hören wir auch die Reproduktion des Schalles, welcher die Wasserfläche trifft, als Schallreflex, weil in beiden Fällen die auf die Wasserfläche stossenden Luftwellen von dieser wieder in den Luftraum zurückgeworfen werden und nun unser Auge bezw. Ohr zum zweitenmale treffen.

Dieses Zurückwerfen geschieht nun immer unter demselben Winkel, unter welchem die Fläche von der ursprünglichen Luftwelle getroffen wurde, d. h. Einfalls- und Ausfallswinkel der Reflexion sind gleich. Stehen wir z. B. in b (Abbildung 5) einem an der Zimmerwand A B hängenden Spiegel gerade gegenüber, so sehen wir in ihm das Bild unseres Gesichtes, weil dessen Lichtstrahlen gerade auf die Spiegelfläche fallen und ebenso gerade, d. h. in beiden Fällen rechtwinklig zur Spiegelfläche, wieder in unser Auge zurückgeworfen werden. Stehen wir dagegen in b′ gegenüber einem in a aufgestellten Lichte, so sehen wir auf der Spiegelfläche nicht mehr unser Bild, sondern das des Lichtes, und begeben wir uns endlich auf den Platz b″, so verschwindet auch dieses Lichtbild aus dem Spiegel. Diese Veränderungen rühren eben daher, dass immer nur diejenigen Luftwellen von der Wand auf unser Auge zurückgeworfen werden, welche an ihr

gleiche Einfalls- und Ausfallswinkel bilden, und dass solche Reflexion des Lichtes nach dem Platze b″ nur vom Punkte c″ der Wand möglich ist, welcher ausserhalb des Spiegelrahmens liegt. Die Wiedergabe des Lichtbildes würde aber auch in diesem Falle erfolgen, wenn der Wand auch im Punkte c″ spiegelnde Eigenschaft verliehen wäre, und zwar je nach dem Masse dieser Eigenschaft in um so grösserer Deutlichkeit.

In gleicher Weise erfolgt die Reflexion der Schallwellen. Ist a (Abbild. 5) der Klangort, d. h. z. B. der Standpunkt des vortragenden Sängers oder Spielers im Saale, so wird unser Ohr in b′ ausser von der in der Richtung a b′ sich bewegenden direkten Luftwelle u. a. auch noch von der in der Richtung c′ b′ kommenden Reflexwelle getroffen, welche die Wand A B in c′ von der Klangwelle a c′ zurückwirft. In b″ vernehmen wir dagegen den direkten Schall in der Richtung a b″ und den Reflex vom Punkte c″.

Solche Reflexe empfangen wir nun nicht nur von der Wand A B, sondern auch von allen anderen Wänden, sowie vom Fussboden und von der Decke des Raumes, im rechteckigen Saale also z. B. schon von sechs Flächen. Ja, die Sache wird noch weiter kompliziert. Denken wir uns wieder zurück auf den Platz b′, so ist ersichtlich, dass wir dort nicht nur von der einfach reflektierten Welle c′ b′, sondern weiter auch von doppelt und mehrfach reflektierten Wellen, z. B. a c″ d b′ und a d′ e b′ getroffen werden. Man unterscheidet demgemäss primäre, sekundäre u. s. w. Reflexe oder solche erster, zweiter, dritter u. s. f. Ordnung.

Aus einer Fortsetzung dieser Betrachtungen ist bald zu erkennen, dass die Einzelstärken der an jedem Saalplatze auf uns eindringenden direkten und reflektierten Schallwellen sich ganz erheblich summieren können, und fügen wir dazu das Ergebnis der vorangeschickten Betrachtungen über die Resonanz, so möchte einem angst und bange werden vor soviel „Klang im Saale“. Nun fällt die Sorge, hier Mass und Ziel zu schaffen, glücklicherweise nicht allein dem Architekten zur Last. Unsere Abbildung zeigt schon, dass alle Reflexwellen längere Wege zu durchlaufen haben, als die von gleicher Klangursache herrührenden direkten Wellen. Wir wissen aber, dass die Stärke des Schalles sich im quadratischen Verhältnisse zu seiner Wegeverlängerung vermindert, sodass die noch hörbare Wirkung der Reflexe sich bald verkleinert und verliert und diejenigen der höheren Ordnungen im Musiksaal schon aus diesem Grunde bald mehr oder weniger bedeutungslos werden. Ausserdem hat aber die Natur noch ein anderes Präservativ dagegen geschaffen, dass in dieser Beziehung die Bäume in den Himmel wachsen, und dieses Mittel liefert die dritte der vorerwähnten Erscheinungen.

Interferenz. Es wurde bereits erwähnt, wie der Klang der Stimmgabel damit lauter vernehmbar gemacht wird, dass man sie auf ein gerades dünnes Brett stellt, weil dadurch das Brett zum Resonieren kommt. Diese

Resonanz ist nichts anderes, als die Übertragung derjenigen Schwingungen auf die Luft, welche die Ober- und Unterflächen des Brettes machen, und zwar sind die von beiden Flächen erzeugten Wellenformen ganz gleich; nur ruft die Oberfläche im selben Augenblicke Luftverdichtung, also die positive Phase hervor, in welchem von der Unterfläche Luftverdünnung, also die negative Phase ausgeht. Bringen wir nun das Brett, auf welchem die Stimmgabel befestigt ist, in die horizontale Ebene unserer Ohren, von denen das eine verstopft sei, so haben die beiden Wellen gleiche Wegeslängen bis zum anderen Ohre, bei welchem daher auch die positive Phase der einen und die negative der anderen Welle zur selben Zeit ankommen. Die Luftverdünnung der einen paralysiert hier die Verdichtung der anderen; die aus beiden Wellenformen kombinierte Intensitätskurve (s. Abbild. 4 in Heft 8) wird zur geraden Linie, die mit der O-Linie zusammenfällt, d. h. die Resonanzwirkungen von den beiden Brettflächen müssen sich für das Ohr gegenseitig aufheben, und in der That vernimmt es bei dieser Haltung des Brettes auch nicht mehr irgend welche Verstärkung des einfachen Stimmgabelklanges. Diese Gegenwirkung gleichförmiger, aber in ihren Phasen nicht zusammentreffender Wellen heisst Interferenz. — Sie müsste, wie aus dem gegebenen Beispiele ersichtlich ist, die Resonanzwirkungen der Decke und des Bodens der Geige für manche Zuhörer sehr schädigen, wenn erstere gerade Bretter wären. Bekanntlich sind aber beide, und zwar eben wegen der Interferenz, sowohl in ihrem Längs- als im Querschnitte gewölbt, so dass bei keiner Haltung der Geige die vorbeschriebene Paralysierung des Wellenausschlages eintreten kann.

Einen zweiten, noch sinnfälligeren Beleg für die Erscheinung der Interferenzwirkungen liefert die sogen. Interferenzröhre. In ihr ist an dem einen Ende eine Stimmgabel aufgesetzt, und die von dieser in der Röhre erzeugten Luftwellen werden zu gleichen Teilen in zwei Rohrzweige geleitet, von denen der eine um die halbe Wellenlänge des Stimmgabeltones (also bei a' = $^{3}/_{8}$ m) länger ist, als der andere. Am anderen Ende der Röhre, wo die beiden Zweige sich wieder vereinigen, müssen also nach Berührung der Gabelzinken die positiven Phasen der Wellen aus dem einen Zweige genau gleichzeitig mit dem negativen derer aus dem anderen Zweige zusammentreffen, so dass auch hier Paralysierung eintritt und das angelegte Ohr überhaupt keinen Klang vernimmt. Er erschallt dagegen, sobald der eine Rohrzweig verstopft oder in seiner Länge verändert wird.

2. Der Einfluss der Resonanzen, Reflexe und Interferenzen im Saale auf die Schallstärken.

Es ist bei der Erläuterung der drei akustischen Erscheinungen bereits klargelegt, dass sie im Saale zumeist schallverstärkende, z. T. aber auch

wieder schallvermindernde Wirkung ausüben. Bei dieser Sachlage ist es wichtig, das Intensitäts-Verhältnis dieser Einzelwirkungen näher zu prüfen, um schliesslich den Gesamteffekt hinsichtlich der das Ohr des Hörers wirklich erreichenden Klangstärke heurteilen zu können.

Die Resonanzwirkung ist bedingt sowohl durch die Beschaffenheit der resonierenden Körper, als durch die Innigkeit ihrer Verbindung unter einander und mit dem schallerzeugenden Körper, als endlich durch die Wegeslänge, welche bei der Übertragung der Schwingungen von Körper zu Körper zu überwinden ist.

In allen diesen Beziehungen drängt sich nun sehr deutlich die Wahrnehmung dahin auf, dass, um es drastisch zu bezeichnen, der Musiksaal weder materiell, noch formell ein Geigenkasten ist. Alle Baumaterialien sind ja an sich zwar elastisch, Holz und Metalle sogar in besonders hohem Masse; indessen sind sie in einem Bauwerke nicht so anzubringen, dass sie zu voller, ungehemmter Mitschwingung kommen können; in der Regel wird ihre Resonanz-Fähigkeit auch schon durch sehr wenig elastische Verbindungsstoffe, wie Kalk, Sand, Lehm u. s. w. wieder erheblich herabgesetzt.

Freilich giebt es allerlei Mittel, die Resonanz eines Saales zu fördern, wie z. B. durch Verwendung von Hohlwänden, namentlich aus Holz, von doppelten, auf Pfahlrosten aufgestellten Fussbodenkonstruktionen, von grossen, dünnen Tafeln zu den Decken u. s. w. Auch die Spannung der Bauteile, namentlich der Decken spielt dabei eine Rolle. Schwere Gewölbkappen haben z. B. zumeist eine hohe Spannung, sodass steinerne Gewölbe im allgemeinen stark resonieren. Derartige Mittel können unter Umständen aber recht gefährlich werden, weil sie schwer zu kontrollieren und zu zügeln sind und leicht ein Übermass von Schallverstärkung hervorrufen. So kommt man auf diesen Wegen der künstlichen Resonanzerzeugung im Saale gar bald an das „Die Geister, die ich rief, die werd' ich nun nicht los!“ Es ist überhaupt ein Irrtum, dass es bei dem Bau eines Musiksaales immer nur auf die absolute Stärke des Schalles und seine grösste Multiplikation ankomme; man könnte sie ja auf dem Wege der äussersten Resonanzvermehrung erreichen, indem man den Musiksaal lediglich als ein Musikinstrument auffasste und ihn ganz nach Vorschrift etwa einer Bassgeige konstruierte, oder seine Wandungen, wie die der Trompete, aus Metall herstellte und zugleich in eine Art Trichter-, Waschkessel- oder Hutschachtelform brächte. Haben sich derartige Systeme, wie z. B. das berühmte der Einschachtelung des ehemaligen Gewandhauses in Leipzig, bei kleinen Raummassen bewährt, so sind deren einfache Übertragungen in grosse Verhältnisse in der Regel gänzlich misslungen. Dagegen hat das alte Rezept: „faites votre salle aussi baraque, que possible!“ die grösste Bedeutung besonders in einer Beziehung und aus einem gewichtigen

Grunde behalten. **Jede Resonanz schafft eine neue, dem resonierenden Materiale entsprechende Klangfarbe, und der auf ihre Erzeugung hinarbeitende Architekt darf sich nicht verhehlen, dass er damit dem Tonsetzer in einer Weise vorgreift, die diesem unter Umständen sehr unlieb sein kann.**

Die Innigkeit der Verbindung der Bauteile, Körper und Baumaterialien unter einander und mit der Schallquelle ist in grossen Sälen zumeist nicht sehr bedeutend, die Häufigkeit der Unterbrechung in den Teilen und des Wechsels der Materialien wirkt aber resonanzmindernd und -zerstörend. Schliesslich ist zu beachten, dass die natürliche Resonanz in Sälen auch deshalb um so mehr an Bedeutung verliert, je grösser sie werden, weil auch die Kraft der Übertragung der Schwingungen von Körper zu Körper dem Kräftegesetze unterworfen ist, d. h. also mit der Vergrösserung der Wegeslängen sehr rasch sich vermindert.

Aus allen diesen Umständen ergiebt sich, dass die Rolle, welche die Resonanz in Musiksälen von mittleren und grösseren Massen, d. h. für etwa 1000 und mehr Zuhörer spielt, in Bezug auf die Klangverstärkung nur von bedingter Bedeutung, und dass es andrerseits gefährlich ist, diese Bedeutung künstlich zu steigern.

Zu ganz anderen Ergebnissen führt die Untersuchung der **Reflexwirkungen.** Sie sind, wo wir uns auch befinden, unbedingt immer vorhanden, denn wir kommen bekanntlich nie los von der Scholle unseres Weltenkörpers, möge sie nun Land, Wasser oder Wolke heissen, und von der Begrenztheit des irdischen Raumes. Der Raum aber, welchen wir Saal nennen, verleiht den Schall-Reflexen eine besonders grosse Bedeutung, und schliesslich können wir sie im grossen Musiksaale, wie noch nachgewiesen werden wird, gar nicht entbehren, wenn auch für seinen Erbauer ganz besondere Veranlassung vorliegt, in dieser Beziehung die Zügel nicht aus der Hand zu geben.

Wir sahen schon, dass im rechteckigen Saal an den vier Wänden, der Decke und dem Fussboden sich sechs Reflexe erster Ordnung bilden. Damit würden wir also schon zu einem Endeffekt an Schallstärke von $1 + 6 \times 1 = 7$ gelangen, d. h. mit anderen Worten: jeder Hörer im Saale hörte den vom Orte der Produktion zu ihm dringenden Klang wegen der einfachen Reflexe eigentlich schon in siebenfacher Verstärkung. Hiervon ist freilich der Stärkeverlust in Abzug zu bringen, welchen die sechs Reflexe deswegen erleiden, weil sie längere Wege zu durchlaufen haben, als der direkte Schall. Und dazu kommt noch ein zweiter Verlust, dessen Ursache oben nur gestreift wurde.

Wir sahen, dass der Lichtreflex vom Punkte c'' in Abbildung 5 nur deswegen nicht zur Wiedergabe des Lichtbildes in b'' führte, weil er keine

spiegelnde Eigenschaft besass. Diese Eigenschaft ist ebenso für die Schallreflexe von Wichtigkeit. Jeder Spiegel für das Auge ist auch ein solcher für das Gehör, und zwar hier wie dort in dem Masse seiner spiegelnden Eigenschaft. Die ruhige Wasserfläche übermittelt nicht nur das Bild der Sonne als Lichtreflex in grosser Deutlichkeit, sondern auch das Bild des Schalles als Schallreflex in so grosser Schärfe, dass wir, wie schon erwähnt, das im Nachen gesprochene Wort aus weitesten Entfernungen noch hören. Wird die Wasserfläche aber bewegt, d. h. uneben, so verliert das in ihr gesehene Sonnenbild und ebenso das von ihr reflektierte Wort an Deutlichkeit. Mithin ist es auch für das Ohr des in b' oder b'' in Abbildung 5 befindlichen Hörers von der grössten Bedeutung, ob die nach diesen Plätzen reflektierenden Punkte c' und c'' glatten oder unebenen Flächen angehören. Wir können die Wand durch schlichte Täfelung mit polierten Marmorplatten oder durch geglätteten Putz stark, durch Reliefs oder gerauhten Putz schwach reflektierend machen; und mit den äussersten Mitteln der Behängung mit Spiegeln und Teppichen sind wir imstande, die grösste Steigerung und grösste Abschwächung der Reflexwirkung zu erreichen. Spiegelglas und polierte Wände reflektieren noch mit mehr als 90 %, Smyrna-Teppiche und faltige Draperieen aus rauhem Wollstoff nur mit weniger als 20 % Nutzeffekt, und schon mit geglättetem und gerauhtem Putz sind Unterschiede der Reflexfähigkeit von 80 % bis 40 % zu bewerkstelligen.

Hieraus geht andrerseits hervor, dass der Reflex, auch abgesehen von seiner grösseren Wegeslänge, nie die Stärke des direkten Schalles behalten kann, dass vielmehr jede reflektierende Fläche einen Teil der Stärke der von ihr empfangenen Wellen als sog. „Reflexverlust" absorbiert, und somit der vorhin für den rechteckigen Saal berechnete End-Effekt der siebenfachen Schallstärke auch noch aus diesem Grunde sich weiter vermindert. Die wirklichen, auf den Saalplätzen vernommenen Schallstärken sind daher sehr verschieden und abhängig nicht nur von ihrer Entfernung vom Klangorte, den Wänden, der Decke und dem Fussboden, sondern auch von der Form und Beschaffenheit dieser Flächen. Ja, nicht nur diese, den Raum begrenzenden Flächen, sondern auch alle seine Zubehörungen, z. B. im Musiksaale etwaige Säulen, Galerieen, deren Brüstungen, Podien, Bänke, Stühle, ja schliesslich sogar die Menschen selbst mit ihrer Kleidung wirken mehr oder weniger reflektierend und beeinflussen daher die auf den verschiedenen Plätzen zu vernehmenden Klangstärken.

Dass wir andererseits im grossen Saal die Reflexwirkungen auch gar nicht entbehren können, ist mittels folgender Betrachtungen zu erweisen. Im freien Felde verstehen wir das gesprochene Wort im Durchschnitt noch auf 30 bis 35 m Entfernung. Dabei haben wir im wesent-

lichen nur mit einem Reflex, nämlich mit dem von der Erdoberfläche zu thun. Ihr Reflexverlust beläuft sich auf etwa 50 %; der Unterschied der beiden Wegeslängen ist gering. Mithin rührt die vernommene Schallstärke annähernd zu $^2/_3$ aus dem direkten, zu $^1/_3$ aus dem reflektierten Schalle her, und wir würden beim Nichtvorhandensein irgend welcher Reflexe das Wort nur auf 20 bis 24 m Entfernung noch verstehen. Wenn wir im Vortragssaale der Reflexe überhaupt entbehren müssten, so würde in ihm demnach schon bei Entfernungen von 24 m zwischen Redner und Zuhörer des Ersteren Wort dem Letzteren unverständlich sein. Da wir nun den Redner nicht nur hören, sondern deutlich verstehen und zu dem Zwecke ihm zugleich auch ins Angesicht sehen wollen, so dürfte ein Vortragssaal also höchstens die Fläche eines Halbkreises von etwa 20 m Halbmesser bilden. Ein solcher Saal (Abbild. 6) bedeckt eine Fläche von (20 . 20 . 3,14) $^1/_2$ = 628 qm, auf welcher, abgesehen von etwaigen Galerieen, nur etwa 800 Sitzplätze anzuordnen sind.

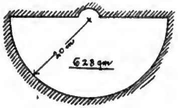


Abbildung 6.

Für den Musiksaal wäre die Sache noch viel schlimmer, weil schon das einfache p einer Gesangsstimme hinter der Durchschnittsstärke der Sprache des Redners zurückbleibt und also schon im Saale von 500 bis 600 Sitzplätzen kaum überall vernehmbar sein würde. Den Genuss an grössten Musikaufführungen wollen wir aber nicht nur 600, sondern möglichst 6000 Personen zugleich zu teil werden lassen, die einen Musiksaal von mindestens 4000 qm Fläche und also bei Halbkreisform einen Halbmesser von etwa 50 m benötigen würden. Um in solchem Raume aber den Klang auch im pp noch für die äussersten Plätze überhaupt vernehmbar zu machen, bedarf dieser schon etwa 6-facher Stärkevermehrung, und die Möglichkeit solcher Vermehrung bieten uns eben die Reflexe. Das Mittel ihrer Benutzung ist zugleich nicht nur wirksamer, sondern auch weniger gefährlich, als das der künstlichen Resonanzerzeugung, weil es sich weniger der Beherrschung entzieht. Reflexwirkungen lassen sich nicht nur im allgemeinen quantitativ steigern und vermindern, sondern auch für bestimmte Orte schaffen, verstärken, mildern und beseitigen, und zwar, ohne dass dabei die Klangfarbe verändert wird.

Was schliesslich die Interferenzwirkungen betrifft, so ist nicht zu bezweifeln, dass sie im Musiksaale bei der ungeheueren Anzahl der ihn durchschwirrenden, direkt oder durch Resonanzen und Reflexe veranlassten Klangwellen häufig auftreten. Indessen werden sie seltener gerade die völlige Aufhebung zweier, einem und demselben Zuhörer zugehenden Klangwellen zur Folge haben. Die Interferenz erfordert, um in dieser Vollständigkeit

wirksam zu werden, völlige Gleichheit der Wellen in Länge und Amplitüde und absolutes zeitliches Zusammentreffen ihrer entgegengesetzten Phasen. Nun haben z. B. die von einem und demselben Tonklange herrührenden direkten und reflektierten Wellen zwar gleiche Längen, und es können auch ihre Wegedifferenzen gerade so bemessen sein, dass beim Ohre des Hörers die positive Phase der einen Welle mit der negativen einer anderen zusammentrifft; nie aber werden sie zugleich auch in der Amplitüde vollkommen übereinstimmen, denn die reflektierte Welle hatte auf ihrem Wege vom Klangorte am Reflexorte immer einen Reflexverlust zu erleiden. Ausserdem kommt auch der Umstand in Betracht, dass wir zwei Ohren haben, für welche der Reflexort nie in einem und demselben mathematischen Punkte liegt, so dass nicht beide zu absolut gleicher Zeit von den Reflexen getroffen werden. Auch die geringste Kopf- und Körperbewegung des Hörers verhindert diesen äussersten Effekt des Interferenz. So wird sie im Musiksaale nie den Schall für einen Hörer vollkommen zerstören können, wohl aber seine Stärke vermindern. Das Mass dieser Verminderung ist unkontrollierbar.

Suchen wir nun aus diesen Erörterungen einen für die Praxis brauchbaren Schlusseffekt zu ziehen, so dürfte derselbe sich für den grossen Musiksaal in Bausch und Bogen etwa zu folgender Annahme verdichten: Durch die Reflexe erster Ordnung wird die Schallstärke immer, und zwar auf ein vielfaches erhöht, während ihre Vermehrung durch Reflexe höherer Ordnungen und durch Resonanzen im allgemeinen der Verminderung durch Interferenzen gleichgesetzt werden kann. — Jedenfalls bleiben die primären Reflexe das bei weitem ausschlaggebende Moment, und da obendrein die anderen Momente die wenigst kontrollierbaren, d. h. diejenigen sind, deren Verhältnisse und Wirkungen im einzelnen zu regulieren am wenigsten überhaupt in unserer Macht liegt, so erhellt, dass der Saalerbauer vor allem anderen sich der Regulierung der einfachen Reflexe zu widmen hat. Sie sind unter allen Umständen immer vorhanden, und zwar in so hohem Masse, dass gegen ihre Folgenschwere die der anderen Momente in den Hintergrund tritt. Das vereinfacht die Sache, nötigt aber den Verfasser dieser Erörterungen dazu, sie noch um ein wichtiges, die Reflexe besonders betreffendes Kapitel zu erweitern.

3. Die Wege- und Zeitdifferenzen der direkten und der indirekten Klänge im Musiksaale.

Jeder vom Ohre aufgefangene Reflex wirkt immer schallvermehrend, durchläuft aber in seinen zwei oder mehr Teilen immer einen längeren Weg, als die von derselben Klangquelle dem Höhrer direkt zugehende Welle. Zu diesem längeren Wege bedarf er aber auch der längeren Zeit-

dauer; er kommt also immer etwas später beim Ohre des Hörers an und veranlasst dadurch einen Nachhall des direkt vernommenen Klanges. Ein gewisses Mass solchen Nachhalles wird nun vom Ohr gern aufgenommen, weil er den Klang eindringlicher macht und dadurch noch verdeutlicht. Wird die Zeitdifferenz aber grösser, so kann eine Pause und diejenige Wiederholung des Klanges [entstehen, welche wir Echo nennen. Diese Echowirkungen sind nirgend lästiger und gefährlicher, als im Vortrags- und Musiksaale, denn weder der Redner, noch der Tonsetzer haben die Wiederholung des Einzelklanges, d. h. die zwei- und mehrmalige Wiedergabe des Wortes, bezw. des Tones oder Akkordes beabsichtigt.

Diese böse Folge wird dann noch wesentlich gesteigert, wenn die Reflexwelle einen so grossen Umweg machte und dafür ein so grosses Mehr an Zeitdauer beanspruchte, dass sie erst gleichzeitig mit der direkten Welle eines dem ersten folgenden Klanges beim Ohre anlangt. Die Worte, Silben und Laute des Redners vermischen sich dabei im Ohre bis zur völligen Unverständlichkeit, und fast noch schlimmer wird es mit den Klängen der Musik. Wenn der Tonsetzer z. B. einem Tone a oder einem a-dur-Akkorde den Ton b oder einen b-moll-Akkord folgen liess, so hat er gewiss nicht beabsichtigt, dass mit dem zweiten gleichzeitig eine Reproduktion des ersten beim Hörer anlangt. Die schönsten Harmonieen in einer Kompositon können so im Saale mit schlechten Reflexverhältnissen zu den ärgsten Disharmonieen werden.

Mit solchen Gefahren bedrohen uns z. B. immer die spiegelglatt geputzten Wände, die man merkwürdigerweise auch im Musiksaal noch immer für schön hält und deshalb bevorzugt, anstatt von ihnen den allervorsichtigsten Gebrauch zu machen. Stellen wir uns als böses Beispiel solcher Art einen rechteckigen Musiksaal vor, dessen vier Wände mit poliertem Stuckmarmor, dessen Decke mit Glasplatten als Schutz für Deckenmalereien, und dessen Fussboden mit glänzenden Fliesen, Parkett oder Terrazzo belegt sind, so vernehmen wir auf jedem Platze zunächst auf geradem Wege vom Klangorte den direkten Schall, dann etwas später den Reflex vom blanken Fussboden, dann, und zwar immer etwas später, in der Reihenfolge ihrer Wegeslängen, die 5 Reflexe von Wänden und Decke. Schliesslich kommen auch noch allerlei Reflexe höherer Ordnungen und vielleicht gar noch Konzerte der resonierenden Glastafeln von der Decke bei uns an. Sämtliche Reflexe hatten geringste Reflexverluste und waren sogen. „Prallreflexe" von stärkster zeitlicher Konzentration, weil an den reflektierenden Flächen für keinerlei Zerstreuung gesorgt ist. Ein solcher Saal würde jedem Platze ausser dem direkten Schall eine Anzahl schärfster Echos übermitteln, die ganzen und halben Noten zu Wiederholungen in Vierteln, Achteln, Sechzehnteln u. s. f. bringen und, was das

schlimmste ist, wohlbeabsichtigte Konsonanzen in Dissonanzen ärgster Art verwandeln. Mit einem Worte, ein solcher Saal würde absolut unakustisch sein.*)

Es entsteht nun die Frage: Welche Reflexe kommen dann noch rechtzeitig am Ohre an, um ihm nur brauchbaren, ja erwünschten Nachhall zu liefern, und nicht etwa zu störendem Wiederhall zu werden? Die Zeitfrage setzt sich für den Architekten in die Raumfrage um: Welches Mehr an Wegeslänge vom Klangorte bis zum Zuhörerplatze darf den Reflexwellen gegenüber den direkten eingeräumt werden?

Die Antwort kann in Bezug auf den musikalischen Klang schwer ohne weiteres gegeben, vielleicht aber auf dem Umwege der Untersuchung darüber gefunden werden, welche Zeitdifferenz zwischen dem direkt und indirekt zu vernehmenden Silbenklange des von einem Redner im Vortragssaale zu sprechenden Wortes liegen darf, damit die Reflexion nur zu grösserer Eindringlichkeit des mit der einzelnen Silbe dem Hörer zu übermittelnden Eindruckes dient, nicht aber erst nach einer Pause auf dem Platze anlangt und hier mit dem direkten Klange der nächsten Silbe zusammenfliesst. Sturmhöfel stellte in dieser Beziehung folgende Berechnung an. Ein Redner spricht, wenn er nicht durch zu rasches Sprechen die Verständlichkeit von vornherein beeinträchtigen will, höchstens fünf Silben in einer Sekunde, also in $^1/_5$ Sekunde eine Silbe. Etwa drei Viertel dieser Zeit, also $^3/_{20}$ Sekunden, braucht er für das Aussprechen der Silbe selbst und das letzte Viertel $= {^1/_{20}}$ Sekunde, um sein Sprachorgan für das Aussprechen der nächsten Silbe einzurichten. Diese Pause von $^1/_{20}$ Sekunde wird für den Hörer frei, kann also von ihm mit der Aufnahme des die erste Silbe verdeutlichenden Nachhalles ausgefüllt werden. Nun durchläuft, wie wir wissen, jeder Schall überhaupt bei durchschnittlicher Saaltemperatur von $+ 20\,^\circ$ C. in einer Sekunde einen Weg von 343 m und in $^1/_{20}$ Sekunde $\frac{343}{20} =$ rd. 17 m. Diejenigen Reflexe also, deren Weges-

*) Besonders pflegen die glatten Wände auch ein weiteres Übel hervorzurufen, das zu beobachten Verfasser erst jüngst in einem Falle neue Gelegenheit hatte, in welchem man in einem nicht grossen Saal von 21 m $\times$ 9 m bei seiner Erneuerung die drückende Enge dadurch wegzutäuschen gesucht hatte, dass man seine Langwände mit spiegelblankem Stukmarmor in hellsten Tönen und zum Teil mit Bronze belegte. Wenn ein solcher Saal mit Besuchern gefüllt ist, so mildern ja freilich deren Körper und Kleider in etwas das unerträgliche Übermass der Reflexe, welche die glatten Wände von den Musikklängen oder der Rede zurückwerfen; dagegen reflektieren sie nun auch jedes im Publikum entstehende kleinste Geräusch, wie Körperbewegungen, Husten, Kleiderrauschen, Papierknittern u. s. w. in so hohem Masse, dass damit der Gesang und die Rede noch übertrumpft werden, und das Hören im Saale mehr eine Arbeit, als einen Genuss darstellt.

länge um nicht mehr als 17 m die Wegeslänge des direkten Schalles, d. h. die direkte Entfernung zwischen Schallquelle und Zuhörerplatz übertrifft, kommen gerade noch in der bezeichneten Pause beim Hörer an und werden somit von ihm als mehr oder minder günstiger Nachhall aufgenommen. Spätere Reflexe, d. h. solche von grösseren Wegeslängen, fallen aber schon als Wiederhall mit dem direkten Schalle der nächsten Silbe zusammen und werden daher deren Verständlichkeit stören.

Bei Musikproduktionen liegt die Sache etwas anders, aber nicht günstiger. Wenn wir bei ihrer Vernehmung die aus Reflexen herrührenden Übelstände auch nicht immer in gleicher Schärfe störend empfinden, wie bei rednerischen Vorträgen, so bleibt andrerseits in Bezug auf die Schnelligkeit der sich folgenden Klänge die Rede unter Umständen hinter dem Gesange und hinter den Instrumenten nicht unwesentlich zurück. Auch der Sänger hat die Töne in der Regel ja auf Silben, aber häufig auch in Koloraturen zu singen, und der Instrumentalist hält sich überhaupt nicht bei der Bildung und Zusammensetzung von Konsonanten und Vokalen zu Silben auf. Beide Künstler müssen je nach dem vom Tonsetzer vorgeschriebenen Zeitmasse unter Umständen in einer Sekunde erheblich mehr Töne sich folgen lassen, als der Redner in ihr Silben spricht. Auf der anderen Seite bedarf auch der Hörer weniger Zeit zur Aufnahme und Verarbeitung des Eindruckes einzelner Töne, als er zum vollen Verstehen der gesprochenen Silbe benötigt. Immerhin ist in beiden Beziehungen die Geschwindigkeit aber auch an eine gewisse Grenze gebunden, und diese Grenze dürfte etwa bei 15 Tönen in der Sekunde anzunehmen sein, einer Zahl, welche auch etwa der Durchschnittszahl der Laute (Vokale und Konsonanten) entspricht, welche vom Redner mit den fünf Silben in einer Sekunde verständlich zu machen sind. Mithin käme auf einen Ton nur $^1/_{15}$ Sekunde.*)

---

*) Dieses Mass von 15 Tönen für die Sekunde ist nicht etwa als Grenze der in der Tonhervorbringung möglichen und in gewissen Fällen gewollten Schnelligkeit anzusehen. Wenn z. B. Franz Liszt dem Klavierspieler die unglaublichsten Fingergeläufigkeiten in rasendem Tempo zumutet, ja die Vorschrift des „glissando" nicht verschmäht, so sind danach in der Sekunde den Saiten erheblich mehr, als 15 Hammerschläge beizubringen und 15 Tonklänge zu entlocken. Indessen ist dabei auch wohl weniger auf die schärfst getrennte Vernehmbarkeit jedes einzelnen Tones, als auf die Hervorbringung des Eindruckes von einer raschen Tonfolge gerechnet, deren Stufenleiter dem Ohre, namentlich dem musikalisch geübten, bekannt ist und daher als solche auch dann noch von ihm aufgenommen und vom Gehirn empfunden wird, wenn selbst die Einzelklänge in einander fliessen. Ja, die diese Fälle häufig begleitende Vorschrift des Dämpferhebens beweist, dass solches Ineinanderfliessen sogar beabsichtigt ist. Welche Folgen andererseits das unbeabsichtigte Ineinanderfliessen bewirken kann, ist aus den Fürchterlichkeiten des ununterbrochenen, auch die wechselnden Harmonieen überdauernden Pedalgebrauches im Klavierspiel zu erkennen.

Gegenüber dem Vorgange bei der Rede werden wir diese Zeit zur Hälfte auf die Dauer der Hervorbringung jedes Tones und zur anderen Hälfte auf die Pause verteilen können, welche auch Sänger und Instrumentalisten verwenden und im allgemeinen benötigen, um den nächsten Ton vorzubereiten. Analog der obigen Berechnung würden also hier, die Richtigkeit der grundlegenden Annahmen vorausgesetzt, die Pausendauer zu $\frac{1}{15} \times \frac{1}{2} = {}^1/_{30}$ Sekunde, und die zulässige Wegedifferenz zwischen direkter und indirekter (reflektierter) Tonwelle im Musiksaale auf $\frac{343}{30}$ = rund 12 m sich berechnen.

Man wird dies Ergebnis einer theoretischen Betrachtung und Berechnung für die Praxis freilich dahin auslegen können, dass Reflexe von 12 m und grösserer Wegedifferenz nicht absolut verwerflich, aber zu zerstreuen sind, und dass nur solche von mehr als 18 m Wegedifferenz, welche schon bei zehn und weniger Tonfolgen in der Sekunde das Zusammenfliessen veranlassen, möglichst ganz auszuschliessen sind. Diese Überschreitung des aus der Theorie sich ergebenden Höchstmasses wird um so eher zulässig sein, als der Übelstand des Zusammenfliessens ja weniger schon beim Wechsel der Töne, als bei dem der Harmonieen ins Gewicht fällt, die wechselnden Akkorde aber wohl nur äusserst selten in kürzeren Zeiträumen, als in ${}^1/_{10}$ Sekunde, sich folgen werden.

Eine recht grosse Schwierigkeit entsteht nun nur daraus, dass die fraglichen Wegedifferenzen für jeden einzelnen Platz des Saales verschiedene sind, d. h. dass dieselben Flächen dem einen Platze brauchbare, ja erwünschte, dem anderen unbrauchbare, ja schädliche Reflexe liefern. Daher ist auch in der Wahl der Mittel zur Beseitigung von Reflexwirkungen Vorsicht geboten. Wollte man z. B. ohne weiteres immer gleich zur ultima ratio der Verhängung aller Wand- und Deckenflächen des Musiksaales mit Draperieen schreiten, um störende Reflexe zu beseitigen, so würde das im schlimmsten Sinne des Wortes „der Weisheit Ende" sein. Ebenso, wie es im Saale Flächen giebt, die nur ungünstig reflektieren, so giebt es solche, die allen Plätzen nur brauchbare Reflexe liefern. Andere Flächen äussern diese Wirkungen nur auf eine grössere oder geringere Anzahl von Plätzen, und viele Plätze können der Reflexe überhaupt nicht entbehren. Hier heisst es für den Architekten: In allen Teilen der Aufgabe, sowohl bei der Abmessung und Formung des Saales überhaupt, als bei der Wahl der Konstruktionen und Materialien die Reflexe sich vergegenwärtigen, und in der Förderung bezw. Abschwächung und Unschädlichmachung ihrer Wirkungen vorsichtig abwägen.

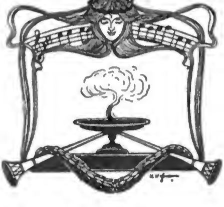
Dass nun diese Wege- und Zeitdifferenzen nicht nur bei der Re-

flexion, sondern auch bei der Resonanz eine Rolle spielen, ist klar. Mögen die resonierenden Bauteile nur infolge ihrer körperlichen Verbindung mit dem klanggebenden Körper, oder nur durch Klangwellen der Luft zum Mitschwingen gebracht sein, immer erzeugen sie neue Wellen im Raume, die beim Hörer später anlangen, als die ihm auf direktem Wege zugegangenen Klangwellen. Im ersten Falle werden diese Zeitdifferenzen wegen der grösseren Verbreitungsgeschwindigkeit des Schalles z. B. in Holz, Eisen u. s. w. nicht immer ebenso gross sein, wie bei den Reflexen; im ganzen ergiebt sich aber auch in dieser Beziehung, dass die Resonanzen an Unkontrollierbarkeit die Reflexe bei weitem übertreffen, und dass man daher lieber Abstand davon nehmen soll, in grossen Sälen grosse Resonanzen erzeugen zu wollen.

Das Facit aller dieser Untersuchungen läuft eben immer wieder auf folgendes Rezept für den Architekten eines grossen Musiksaales hinaus:

Prüfe und reguliere auf das sorgsamste die Reflexe, mindestens die primären; beschränke die Resonanzen aber möglichst auf diejenigen der Instrumente und Sängerkehlen, und vertraue endlich in Bezug auf die Interferenzen — einem gütigen Geschick!

Ein Schlussartikel folgt später



DIE MUSIK DER NORD-AMERIKANISCHEN INDIANER

Von A. von Ende, New-York

Wenn die Musik als Ausdrucksmittel der Gefühle da einsetzt, wo die Sprache nicht ausreicht, so ist die Musik der Indianer ein lebendes Beispiel von dieser Geburt der Tonkunst aus dem Herzen des primitiven Menschen. Denn sie gehört der Entwicklungsperiode des Menschengeschlechts an, da sich dessen Sagen in Sang auflösen und jeder religiöse Ritus seinen dramatischen Höhepunkt im Lied erreicht. Jeder Stamm der nordamerikanischen Rothäute und jeder Geheimbund innerhalb jedes Stammes hat solche Sagen und Gesänge, die sich seit undenklichen Zeiten durch mündliche Überlieferung von Generation zu Generation vererbt haben. Wenn ein Stammesangehöriger ein gewisses Alter erreicht, wird er von dem Priester oder Führer unter feierlichen Ceremonieen in diese Überlieferungen eingeweiht. Das Alter dieser heiligen Traditionen lässt sich annähernd aus der Sprache ermessen, in der sie vorgetragen werden; sie ist zumeist nur noch als obsoletes Element der lebenden Sprache des Stammes vorhanden und ausser den Priestern kaum jemandem verständlich. Dies gilt besonders von den rituellen Liedern und den mit ihnen verbundenen Tänzen und Gebräuchen, die zu einer Geheimwissenschaft gehören, welche zu ergründen dem Laien nicht zusteht.

Dieser Sagen- und Liederschatz wird von den Priestern einem Heiligtume gleich vor Fremden und Uneingeweihten gehütet, aber auch vor Verpfuschung durch die Unfähigkeit der eigenen Stammesgenossen. Denn sie sind verpflichtet, den heiligen Liedern durch verständigen Vortrag gerecht zu werden, da sonst die Bitte oder die Botschaft, die sie den Göttern übermitteln sollen, ihre Wirkung verfehlt. Auch in jedem nicht-religiösen Geheimbund werden die Mitglieder, die sich durch gute Stimmen und zuverlässiges Gedächtnis auszeichnen, angehalten, den Gesang zu leiten, und sofern dies nicht tadellos geschieht, für jeden Fehler bestraft. Denn der Indianer hat ein überaus feines Ohr für die geringste Abweichung von der Melodie, für jede dem ursprünglichen Charakter widersprechende Zuthat, ja sogar für Unterschiede der Auffassung, und fällt über die Versuche Uneingeweihter, seine heiligen Lieder zu singen, sowie über die fälschlich als Indianermusik geltenden Lieder solcher Stämme, die durch Ver-

mischung mit und Beeinflussung durch ihre Grenznachbarn, z. B. in den nördlichen Staaten die kanadischen Franzosen, zu entarten begonnen, das vernichtende Urteil: „Das klingt nicht natürlich."

In der That ist es dem Fremden kaum möglich, die meisten dieser Lieder mit dem Schwung und dem Pathos vorzutragen, den die Indianer hineinzulegen verstehen. Der Text mancher dieser Weisen besteht aus Naturlauten, die als Ausdruck der Freude, des Schmerzes oder des Zorns den weitest auseinanderliegenden Stämmen verständlich sind. Anscheinend sinnlos und ohne Zusammenhang bezeichnen sie in Wirklichkeit den Höhepunkt einer intensiven Empfindung, dessen dramatische Bedeutung der Eingeborene durch entsprechende Mimik veranschaulicht. Überhaupt ist die Gebärdensprache der Indianer eine so hoch entwickelte, dass sie nicht nur Gemeingut der verschiedensten Stämme ist, sondern als Verkehrsmittel zwischen Weissen und Indianern dient. Der Indianer trägt seine einfachsten Weisen mit einem Aufwand an Pathos und Mimik vor, der zu seinem sprüchwörtlich gewordenen hölzernen Stoicismus in seltsamem Widerspruch steht. Aber ein solcher Vortrag der an sich anspruchslosen Lieder, von mehreren hundert Stimmen unisono im Freien gesungen, macht einen geradezu überwältigenden Eindruck; und ein durch Schliessen der Zähne hervorgebrachtes Knurren und Summen, dessen sich manche Stämme in ihren Kriegsliedern bedienen, ist von unbeschreiblich grausiger Wirkung.

Der Massstab unseres Gesanges darf an den Gesang derjenigen Indianer, die noch nicht durch Gemeinschaft und Nachbarschaft der Weissen gelernt haben, ihrer primitiven Musik einen kulturellen Schliff zu geben, nicht gelegt werden. Der Versuch, die Indianermusik in das diatonische System zu zwängen, die Tonart der Lieder zu bestimmen oder sie gar zu harmonisieren, ist eine interessante Aufgabe für den Theoretiker, aber das direkte Ergebnis wird stets ein sehr fragmentarisches bleiben. Denn die echte Indianermusik schwindet mit der zunehmenden Kultur, und der Vollblutindianer ist zu unmitteilsam und misstrauisch, um den heiligen Liederschatz seines Volkes ohne weiteres preiszugeben. Hat er es dennoch gethan, so verursacht es ihm peinliches Unbehagen, wenn der fremde Vortragende der Eigenart seiner Musik nicht gerecht wird. Da er nur eine rhythmische Begleitung durch Trommel und Tamtam kennt, berührt ihn jede harmonische Begleitung, die man den Weisen unterlegt, als Verzerrung des ursprünglichen Charakters. Die Oktave ersetzt ihm jede Harmonie. Spielt man ihm die ihm vertrautesten Lieder auf dem Klavier vor, so vermag er sie manchmal kaum zu erkennen, weil die mechanischen Geräusche des Instrumentes ihn ablenken. Singt man sie ihm ohne Begleitung vor, dann vermisst er den Reiz des mehrhundertstimmigen Unisono. Schliesslich

empfindet er den Mangel gewisser ihm erbeigentümlicher Gesangsmanieren, die bei einem weissen Sänger als Unarten gerügt werden. Dazu gehört die Gewohnheit, einen Ton zum anderen herüberzuziehen, wodurch Vorschläge und Schleifer entstehen, und bei halbtoniger Fortschreitung durchgehende Vierteltöne. Ist sich der Indianer, der die Schulen der Weissen besucht und sich musikalische Elementarkenntnisse erworben, aber nichts destoweniger an der Reinheit seiner Musik festhält, dieser Eigentümlichkeit bewusst geworden, so nennt er sie „slurring“ und sagt wohl dem Weissen, der sich mit seinen Liedern beschäftigt, zwischen diesen und jenen nebeneinanderliegenden Tönen müsse es noch einen anderen geben, zu dem man hinübergleiten könne. Eine weitere Eigentümlichkeit ist ein an die alte „Bebung“ erinnerndes Tremolieren. Eigentümlich ist die Behauptung mehrerer amerikanischer Forscher, die jahrelang unter den Indianern gelebt und Gelegenheit hatten, ihre Musik an der Quelle zu studieren. Sie sagen, dass der Indianer es nicht vertragen könne, wenn man ihm seine Gesangsunarten nachmacht; er behauptet dann, man sänge falsch!
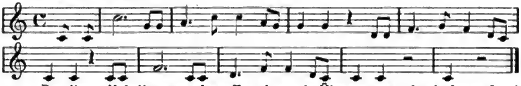
Zu den neueren Forschern, die als Autoritäten auf dem Gebiet gelten könnten, gehören Miss Alice C. Fletcher, Mitglied der ethnologischen Abteilung der Harvard-Universität, und der verstorbene Musiker John Comfort Fillmore von Milwaukee. Die Resultate ihrer Studien sind in den ethnologischen Fachzeitschriften Amerikas und in den Publikationen solcher Anstalten, wie das Smithsonian Institute in Washington niedergelegt. Miss Fletcher hat einen grossen Teil ihres Lebens Studien halber unter den Omahas und anderen Indianerstämmen des Landes zugebracht, hat die Sprachen verschiedener Stämme erlernt und das Vertrauen der Rothäute erworben, bis sie, von ihnen fast als ihres gleichen betrachtet, in ihre geheimen Gesellschaften aufgenommen und von den Priestern in die Mysterien ihres Kultus eingeweiht wurde. So lernte sie Sagen und Gesänge kennen, die vorher nur wenigen Laien, und besonders nicht zu ihrer Rasse gehörenden Fremden bekannt sein mochten. Die Übersetzungen der Texte besorgte ein begabter Omaha-Indianer, der die Schulen der Weissen besucht und unlängst als Schriftsteller debütiert hat: Francis la Flesche. Manche der Lieder schrieb E. S. Tracy nach dem Grammophone für sie nieder; die meisten aber notierte und harmonisierte John Comfort Fillmore. Miss Fletchers dem Archiv des Peabody Museum in Harvard einverleibte Monographie „A Study of Omaha Music“ und die populärer gehaltene und die Musik verschiedener Stämme in Betracht ziehende Schrift: „Indian Story and Song“ (Boston 1901), gründen sich auf das unmittelbarste und gründlichste Quellenstudium unter Stämmen im Inneren des Landes, die ihre Sitten und Gebräuche, wie ihre Sagen und Gesänge seit undenklichen Zeiten rein erhalten haben. Mitglieder dieser Stämme

haben an der Echtheit und Reinheit der in diesen Büchern enthaltenen Indianerweisen wenig auszusetzen. Nur gegen die Entfernung einiger Härten und gegen die ihnen fremde Harmonisierung erheben sie Protest.

Man kann unter den überlieferten Weisen der Indianer folgende unterscheiden: 1. Mysteriengesänge, sogenannte „medicine" oder Zauberlieder; 2. Religiöse Lieder, darunter solche, die zu verschiedenen Jahreszeiten gesungen werden; 3. Historische, oder epische Gesänge; 4. Kriegslieder; 5. Festlieder; 6. Trauerlieder; 7. Liebeslieder. Allein dieser Liederschatz wird von jeder Generation vermehrt, da viele Individuen ihre eigenen Lieder erfinden, die zu singen sie allein das Recht haben, es sei denn, dass sie sich desselben durch Verkauf entäussern, indem sie ihre Lieder andere lehren. In dem Winnebagostamme zum Beispiel ist es selbstverständlich, dass jedes Mitglied wenigstens ein eigenes Lied hat. Aus der willkürlichen Formlosigkeit dieser Weisen lässt sich sehen, dass sie nur den Zweck haben, eine aufs höchste gesteigerte Empfindung in Tönen ausströmen zu lassen. Eine Gliederung in Phrasen und Perioden ist selten erkennbar. Die meisten Melodieen sind auffallend kurz, der Text ausserordentlich suggestiv; ein Beispiel davon ist das Liebeslied einer Winnebago-Indianerin, das eine in New-York wohnhafte Malerin des Stammes, der sich besonders bemüht, die Sitten und Sagen seiner Vorfahren rein zu erhalten, zur Verfasserin hat. Miss Angel de Cora (eigentlich Hinook-mahiwi-kilinaka) schärfte mir besonders ein, dass die kleine Weise sehr sentimental vorgetragen werden müsste.

I. Winnebago-Liebeslied.

Langsam und gefühlvoll.



Der dieser Melodie untergelegte Text lautet in Übersetzung: „In ein fernes Land ziehe ich, kleine Schwester, denn es ruft mich der Jüngling."

Das Werbungslied der Winnebago-Indianer, das ich derselben Quelle verdanke, ist noch kürzer:

II. Winnebago-Werbelied.

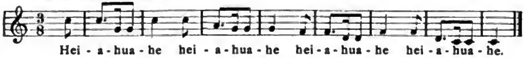
Mit Leidenschaft.



Die Melodieen der Indianerlieder sind aus Zweitakten, häufig aus dreitaktigen Phrasen aufgebaut, der viertaktige Satzbau aber ist selten.
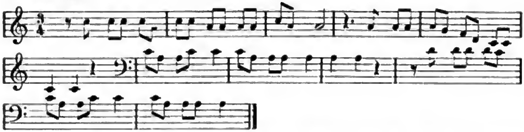
Ein Beispiel der ersteren Art bietet:

III. Winnebago-Scalplied.
Wild dahinstürmend.
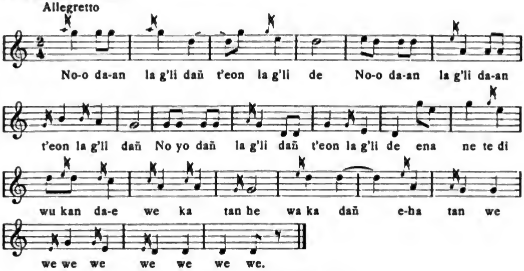


Dreitaktig stellt sich dar:

IV. Winnebago-Büffellied.
Lebhaft.
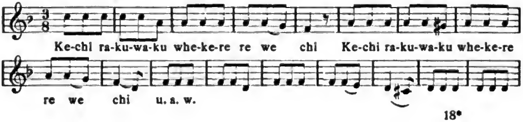


Viertaktig ist das mit Vorschlägen ausgeschmückte Liebeslied eines anderen Stammes:

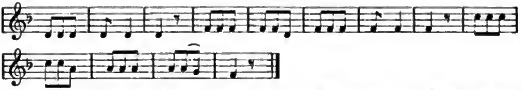
V. Ponea-Liebeslied.
Allegretto



Fünftaktig erscheint der Bau des folgenden:

VI. Pawnee-Lied des Zaunkönigs.
Leicht bewegt.
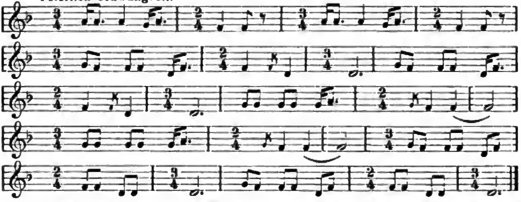




Der viertaktige Satzbau kommt in den 30 Liedern, die Miss Fletcher in „Indian Story and Song" anführt, nur zweimal vor; auch in anderen Sammlungen, z. B. in Theodor Bakers Schrift „Über die Musik der nordamerikanischen Wilden" (Leipzig 1882) kann man diese Beobachtung machen.

Dass eine und dieselbe Taktart konsequent durch eine ganze Melodie verfolgt wird, bietet zahlreiche Ausnahmen. 2/4 und 3/4 Takt wechseln besonders häufig ab, wie in:

VII. Arapahoe-Geistertanz.

Feierlich schwungvoll.

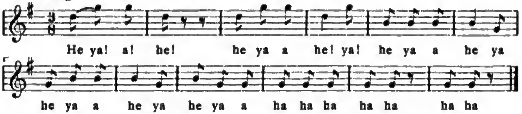


Ebenso finden sich 2/4 und 4/4, 2/2 und 3/2, 3/8 und 6/8 vermischt vor. Da ein ungemein lebhafter dramatischer Vortrag immer vorauszusetzen ist, und neben dem Wechsel des Rhythmus dadurch Schwankungen des Tempos entstehen, ist die Taktart von Liedern, die einem vorgesungen werden, nicht immer leicht zu erkennen. Die Taktarten verteilen sich in den 30 Liedern, die Miss Fletcher anführt, und in 32, die von Theodor Baker daraufhin geprüft werden, folgendermassen: Der 2/4 Takt kommt zwanzigmal vor; 3/8 Takt zwölfmal; 2/8 achtmal; 4/4 fünfmal; 6/8 dreimal; 4/8, 2/2, 3/2, 9/8 und 5/4 Takt je einmal.

Reiht man die Töne einer Indianermelodie einer unserer diatonischen Tonleitern ein, so findet man, dass fast niemals sämtliche sieben Intervalle in einer Melodie vorkommen. Am häufigsten fehlt die Septime: in Miss Fletchers Buch neunzehnmal, in Bakers gar vierundzwanzigmal. Auch die Sexte fällt manchmal fort; dann die Quarte, dann die Terz, dann die Sekunde, und einmal die Quinte. Nicht selten enthält eine Weise nur fünf Intervalle, indem neben der Septime die Sekunde, Terz, Quarte oder

Sexte fehlen; zuweilen gar nur vier Intervalle, und manche Lieder beschränken sich auf die drei Intervalle des Dreiklangs, wie:
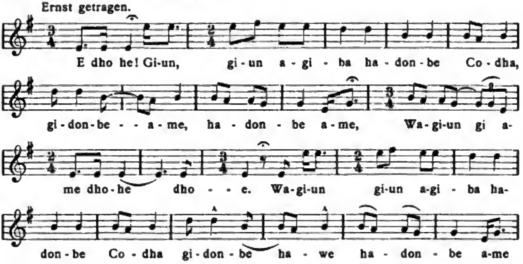
VIII. Comanche-Tanzlied.
Allegro.



Die Quarte und die Quinte sind stets rein; eine kleine Sekunde kommt nirgends vor.

Die Bestimmung der Tonarten ist mit mancherlei Schwierigkeiten verknüpft. Der Grundton ist schwer zu erkennen, oft nur aus den melodischen Folgen oder dem Accent abzuleiten. Auch bringt das bei leidenschaftlichem Vortrag sehr starke Detonieren häufig eine unharmonische Rückung zustande, die irrezuführen geeignet ist. So kann ein anscheinend in F-dur beginnendes Lied ohne ersichtliche Modulation in Es-dur schliessen. In manchen Liedern kommen solche Rückungen wiederholt vor. In einem Winnebago-Liede heben die Frauenstimmen in hoher Lage an, die Männer stimmen in Oktavenzwischenräumen ein; die Melodie schreitet eine Zeitlang in harmonischer Sequenz abwärts, dann stellen die Frauen den Gesang ein, zunächst der Tenor, und das Lied schliesst im tiefsten Bass, der überhaupt nur noch ein Brummen zu nennen ist. Im allgemeinen aber ist das Dur vorherrschend, wenn es auch manchmal in einer Weise modifiziert scheint, dass es mit griechischen Tonarten verglichen werden kann. Auch ein Moll mit kleiner Septime lässt sich erkennen, wie in:

IX. Da Rota — Der Mutter Eidlied.
Ernst getragen.
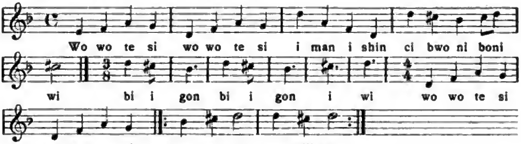




Am häufigsten ist in den Liedern der Indianer der Ganzschluss. In der Sammlung von Theodor Baker schliessen von 32 Liedern 15 auf der Tonika; in Miss Fletchers Buch von 30 Liedern gar 23. Die mir bekannt gewordenen Lieder der Winnebago-Indianer schliessen alle auf der Tonika. Halbschlüsse kommen in Theodor Bakers Sammlung zweimal vor; die übrigen Lieder derselben schliessen auf der Terz oder der Sexte, oder sind unvollständig.

Wie sehr Sage und Sang mancher Stämme durch die Nachbarschaft weisser Ansiedler, besonders der Franzosen, und durch den Einfluss katholischer Missionare an naturwüchsiger Ursprünglichkeit einbüssen, zeigt das Kinderlied „an den Leuchtkäfer", das die Chippewas singen, und das verglichen mit den vorstehenden Beispielen wenig Indianisches hat. Das Lied ist melodisch von einer Symmetrie und harmonisch von einer Klarheit, wie sie in der Indianermusik höchst selten zu sein pflegen. Aber am bemerkenswertesten ist die Veränderung, die mit dem Begriff des Leuchtkäfers vor sich gegangen ist. Dieser gilt nämlich den Indianern als eine spukhafte Erscheinung, ein böser Geist, nicht aber als der lieblich leuchtende Schutzengel, der in dem Liede beim Schlafengehen angerufen wird. Diese Sinnverrenkung der Sage lässt annähernd auf die Wandlungen schliessen, die mit den Weisen vorgehen können, sobald der Indianer in Berührung mit der Kultur kommt.

X. Chippewa — Kinderlied (An den Leuchtkäfer).
Sanft wiegend.
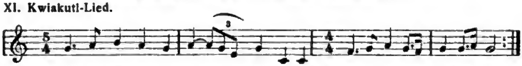


Übersetzt: „Kleines weisses fliegendes Licht
leuchte mir beim Schlafengehen,
lass mich deine kleine weisse Flamme
in meiner Nähe sehen;
kleines weisses fliegendes Licht
zeig' mir deine helle Fackel."

Wie berechtigt des Indianers Widerwillen gegen die Harmonisation seiner Lieder ist, kann das von den Kwiakutl-Indianern aus Britisch

Columbia stammende Notenbeispiel zeigen, dem durch Harmonisierung ein entschieden norwegisches Gepräge verliehen werden kann:
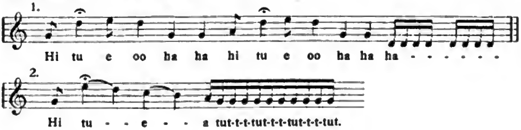
XI. Kwiakutl-Lied.



An Instrumenten ist der Indianer, wie schon erwähnt, sehr arm. Dieselben sind meistens Schlaginstrumente zur Markierung des Rhythmus: Trommel, Tamtam und Pauke. Die Pueblos fertigen letztere aus einem hohlen Baumstamm an, die Assiniboines, Chippewas und Sioux aus Holz, die Cherokees, Choctaws und Chickesaws aus irdenen Töpfen mit Rehhaut überspannt. Kastagnettenartige Klappern kommen gleichfalls vor. Von Blasinstrumenten haben manche Stämme ein aus Cedern-, Sumach- oder Holunderholz gefertigtes Flageolet; bei weitem weniger häufig erscheint die Flöte; und eine Art Pans-Pfeife oder Syrinx kommt nur in Mexiko und Centralamerika vor. Das einzige und überaus seltene Saiteninstrument ist das mit einer Saite bespannte Harpon, welches Adair als eines der ältesten heiligen Musikinstrumente der Indianer unter den Apachen kennen gelernt haben soll.

Der Indianer unterscheidet genau zwischen Liedern, die sich für Mädchen, für Frauen und für Männer schicken. Von der Teilnahme am Vortrag mancher der heiligsten, in der obsoleten Priestersprache abgefassten Lieder, sind erstere entschieden ausgeschlossen. Bei manchen Stämmen, wie den Irokesen, singen Frauen überhaupt nicht mit. Auch sind durchaus nicht alle Lieder für einen Chor berechnet; so z. B. manche Tanzlieder, die von ein oder zwei nicht tanzenden Personen gesungen werden; ferner die bei Zauberspuk oder irgend einem geheimen abergläubischen Brauch von alten Frauen gesungenen Formeln, die kaum als Lied bezeichnet werden dürften, wie das folgende Beispiel, womit dieser kleine Hinweis auf die Musik der nordamerikanischen Indianer beschlossen werden soll:

XII. Zauberlied der Walla-Walla Indianerin.



BESPRECHUNGEN

BÜCHER

159. Sebastian Röckl: Ludwig II. und Richard Wagner. 1864/65. Verlag: Oskar Beck, München.

159. Das Verhältnis zwischen Meister und König ist auf Grund verschiedener bekannt gewordener Briefe und Urkunden schon mehr oder minder romanhaft geschildert worden, so von Edmond Fazy, Louis II et Richard Wagner, 1893 und von M. G. Conrad, Majestät, 1902. Röckl schreibt mit strenger, geschichtlicher Sachlichkeit und darum wahrhaft ergreifend. Der Abschnitt über München in Glasenapps Wagnerbiographie II. 1882 ist veraltet; und leider steht der 3. Band der ausgezeichneten Neubearbeitung noch immer aus. So füllt Röckls Buch inzwischen eine Lücke aus und zwar in durchaus würdiger Weise. Röckl enthält sich jeden Urteils, er lässt die Thatsachen für sich sprechen. Er stützt sich überall auf die besten und reinsten Quellen. In der Wiener Zeitschrift „Die Waage" II. wurden vor einiger Zeit mehrere Briefe des Königs und Wagners abgedruckt, die jedenfalls durch irgendwelchen Vertrauensmissbrauch*) in die Öffentlichkeit gelangten. Nachdem diese Briefe einmal doch bekannt geworden waren, ist es nur zu loben, dass sie jetzt in einem ernsten und schönen Buch gesammelt und auf Grund zahlreicher inzwischen erschienener anderer Zeugnisse z. B. der Briefe Wagners an Frau Wille und Schnorr von Carolsfeld, der Briefe Bülows u. s. w. und mit Verwertung der damaligen Tageszeitungen geschichtlich erläutert wurden. So befriedigen sie nicht mehr bloss die niedrige Neugier, sondern dienen der rein geschichtlichen, wahrheitsuchenden Forschung als wertvolle Quellenzeugnisse. Röckl wiederholt nicht sämtliche Briefe und druckt sie auch nicht alle im vollen Umfange ab. Mit richtigem Taktgefühl sind die überschwänglichen Gefühlsergüsse einer schwärmerischen Jünglingsseele möglichst übergangen. Aber was vom Wesen dieser wundervollen Freundschaft handelt, wo der König mit hellem Blick die künstlerischen Pläne erfasst und um ihre Verwirklichung ringt, also alles Thatsächliche ist sorgfältig ausgehoben und gerade in dieser schlichten Wiedergabe doppelt eindrucksvoll. Folgende Stellen hätten wohl zu S. 7 ff. und 134 ff. noch benutzt werden können:

---

*) Zur Sache schrieb damals Herr von Gross an die Münchener Neuesten Nachrichten: „Vor einiger Zeit erfolgte in einem Wiener Blatte die Veröffentlichung einer Anzahl von Briefen des hochseligen Königs Ludwig II. an Richard Wagner. Diese indiskrete Veröffentlichung muss einer Veruntreuung entstammen. Da diesseits kein Einschreiten möglich ist, indem die Familie Wagner ein Autorrecht an diesen Briefen nicht besitzt, wandte ich mich an das k. Kuratorium in München mit der Bitte, rechtlich einzuschreiten. Aus gewiss triftigen, mir aber unbekannten Gründen unterblieb das rechtliche Vorgehen. Ich gebe deshalb im Namen der Familie Wagner folgende Erklärung ab: ‚Die Briefe des hochseligen Königs sind so verwahrt und waren von je so verwahrt, dass jede Indiskretion ausgeschlossen ist. Diese kann demnach einzig und allein nur seinerzeit auf dem Wege vom k. Kabinettssekretariat zur Post oder zum Boten geschehen sein.'"

Mein teurer, verehrter Freund!

Mein ganzes Innere drängt mich, Ihnen einige Worte zu schreiben, und Ihnen, verehrter Herr, die Gefühle kundzugeben, von denen ich erfüllt bin. Empfangen Sie vor Allem noch meinen innigsten, gerührtesten Dank für Ihre Liebe und Hingebung, mit denen Sie mir Ihre herrlichen Werke vorlasen. Ich kann nicht umhin, Ihnen zu sagen, dass ich jene Tage, an welchen ich Sie, theurer Freund, zu hören und zu sprechen das wirklich für mich sehr grosse Glück hatte, zu den schönsten meines Lebens zähle. Alles, was Sie schaffen, ist mir so nahe, so innig verwandt, geht mir so zu Herzen, dass es für mich ein geradezu paradiesischer Genuss ist. Sie glauben gar nicht, wie überglücklich ich bin, den Mann von Angesicht zu Angesicht sehen zu dürfen, dessen hehres Wesen mich seit meiner Jugend mit unwiderstehlicher Gewalt anzog und fesselte! Ich seufzte stets nach der Zeit, die mir vergönnen werde, Ihnen einigermassen wenigstens alle die Sorgen und Leiden zu vergüten, welche Sie so zahlreich zu bekämpfen hatten; jetzt, o Wonne, ist der Augenblick gekommen, jetzt hat der Purpurmantel mich umwallt; da ich die Macht habe, so will ich sie benützen, um Ihr Leben, so weit es in meinen Kräften steht, zu versüssen. Keine Bande sollen Sie fesseln, frei und unumschränkt nur Ihrer herrlichen Kunst sich hingeben, wie der Geist es Sie lehrt. Wenn ich Sie vor mir, wie neulich gerührt durch die letztempfangenen Eindrücke, sehe, wenn ich mir sagen darf, durch dich ist er glücklich und zufrieden geworden, so bin ich so über und über glücklich, so erhoben durch wonnige Gefühle, dass ich den Himmel auf Erden wähne. Oft sagen Sie mir, dass Sie mir viel verdanken, aber das ist Alles wie ein leeres Nichts gegen Das, was ich Ihnen zu verdanken habe. Die schönsten Augenblicke meines Lebens habe ich von Ihnen empfangen, Alles, Alles von Ihnen, jede Freude, jede Wonne!

Ihr treuer Freund

L. K. v. B.

Mein geliebter Freund!

Unmöglich ist es mir, diesen Tag vorübergehen zu lassen, ohne Sie noch einmal zu versichern, dass auch ich überglücklich in dem Gedanken bin, Sie glücklich zu wissen! Die Erfüllung unseres Wunsches soll nun nahen, das Werk, welches Sie in das Leben treten zu sehen kaum zu hoffen sich getrauten, soll aufgeführt werden und zwar ganz nach Ihrem Willen. Was ich meinerseits zu thun vermag, will ich thun und keine Mühe scheuen, dies wonnevolle Werk wollen wir der deutschen Nation zum Geschenk machen, und ihr, sowie den anderen Nationen zeigen, was deutsche Kunst vermag! Sie mein teurer Freund, sollen bald nun sehen, dass Ihr Streben nach Wahrheit das echte war, die grässlichen Mühen und Leiden, die Sie durchzukämpfen hatten, sollen auf kaum geahnte Weise reichlich vergolten und gelohnt sein! Das Ideal, welches wir beide uns ersehnten, soll nicht mehr in der Einbildungskraft schweben, es soll unsern Boden berühren!

Mit inniger Liebe

Ihr Ludwig.

Liszt sagte einmal: „Du hast einen Freund, der an Rezeptivitä auf vollkommen gleicher Höhe mit deiner Produktivität steht.“ Und wahrlich, der König schwärmte nicht nur für Wagnersche Musik, er erkannte vollkommen die Grösse und Bedeutung der Wagnerschen Kunst. „Geliebter, wir wollen uns treu zur Seite stehen, das Ideal, welches uns begeistert, wird die Welt dereinst bekehren.“ „Mehr und mehr muss ich einsehen, dass unsere Intentionen, unser Wirken zur Förderung der Kunst von nur wenigen Auserwählten verstanden wird.“ „Wenn wir beide nicht mehr sind, wird doch unser Werk noch der späteren Nachwelt als leuchtendes Vorbild dienen, das die Jahrhunderte entzücken soll, und in Begeisterung werden die Herzen erglühen für die Kunst, die gott-

entstammte, die ewig lebende!" Chamberlain (Richard Wagner S. 79ff., kleine Ausgabe S. 104ff.) hat die Bedeutung König Ludwigs kurz und treffend dargestellt. Alle bisher bekannt gewordenen Briefstellen bestätigen nur die Richtigkeit dieser Auffassung.

Aus Röckls Buch hebe ich den Tristanabschnitt besonders hervor. Er bringt den offenen Brief Wagners an Uhl, worin die Tristanaufführung angekündigt wird, Briefe an Schnorr und in aller Kürze die Meinungen der Tageszeitungen über das Werk. Wer aus der hoffnungsvollen Münchener Studentenschaft hat wohl von den 50 Karten Gebrauch gemacht, die Wagner der Universität zur Verfügung stellte (S. 115)? Auffallend für unser heutiges Gefühl erscheint der Umstand, dass Parterre und Galerie erst während des Vorspieles sich füllten (S. 108). Hochwillkommen ist der Abdruck der Ansprachen, mit denen Wagner und Bülow in der Hauptprobe den Musikern dankten (S. 91ff.). Und über allem leuchtet des Königs Liebe, der am Tristantag dem Meister schreibt: „Dir geboren, Dir erkoren! Dies mein Beruf!"

Zweimal wurde offen gegen die königliche Freundschaft Sturm gelaufen. Den ersten Angriff im Februar 1865 schlug Wagner selbst nieder mit einem herrlichen Aufsatz in der Allgemeinen Zeitung (S. 44ff.). Wie viel hochwichtige Urkunden des Meisters sind noch weit verstreut und fast unbekannt, da er sie nicht in die gesammelten Schriften aufnahm. Man sollte an zuständiger Stelle diese Schriften zu einem Ergänzungsbande vereinigen. Die Lebensbeschreibung Wagners kann dieser Urkunden doch nicht entraten und die vom Meister einst für nötig und nützlich erachtete Auswahl der Schriften wird nicht für alle Zeiten ausschliesslich und allein aufrecht zu erhalten sein. Beim zweiten Angriff im November 1865 erreichten die Feinde ihre Absicht insofern, als Wagner am 10. Dezember 1865 München verliess. Es ist lehrreich, diesen Kampf zu verfolgen. Gegen einen „Günstling" hatten die Höflinge und Beamten nichts; aber als die ernste, thatkräftige Förderung der Kunst von König und Meister als Lebensaufgabe aufgestellt wurde, da wuchs die Empörung gewisser Kreise, zumal da Wagner nur die heilige deutsche Kunst vertrat und niemandem gefällig war. In jene aufgeregte Zeit gehört wohl auch der Brief, den Röckl schon S. 61 benutzt, und aus dem zu S. 142 noch die Worte auszuheben wären: „O mein geliebter Freund, der letzten Tage Qual war gross, auch die ersten Tage in München werden sehr anstrengend und trübe für mich sein, es wird lange währen, bis ich zu der mir nötigen Ruhe gelangen kann. Jener Artikel in den Neuesten Nachrichten trug nicht wenig dazu bei, mir den Schluss des hiesigen Aufenthaltes zu verbittern, er ist ohne Zweifel von einem Ihrer Freunde geschrieben, der Ihnen mit demselben einen Dienst erweisen wollte, leider aber hat er Ihnen geschadet, statt genützt." Die beiden in ihrer Stellung bedrohten Bureaukraten, der hohe Adel, die Schwarzen und andere geschworene und geborene Feinde der Meisterkunst „täuschten", wie die bayerische Fortschrittspartei klar und wahr kund that, den König „gröblich über die Stimmung des Volkes." Das niedre Ränkespiel weniger verhinderte, dass München die Hauptstadt deutscher Kunst wurde. In unsrer Zeit liest es sich ergötzlich, wie die erleuchteten Stadtväter damals ernstlich über eine „Dankadresse" an den König berieten, weil München vor Richard Wagner und seinem Festspielhaus gnädig bewahrt blieb! Grossartig ist das letzte Schreiben des Meisters an den König: „Mich schmerzt, dass Sie leiden, wo der einfache Gebrauch Ihrer königlichen Macht Ihnen Ruhe verschaffen würde. Die mir unbekannten Gründe, die Sie hiervon abhalten, ehre ich." Der Brief bricht übrigens mit den von Röckl S. 157 getilgten gewichtigen Worten ab: „Mein teurer König! Nun noch zu dem Ernstlichsten, was meine Seele erregt. Sie verlangen von mir bestimmte Aufschlüsse über die von mir angedeutete, gegen Ihre erhabene Person selbst gerichtete Verleumdung . . . ." welches Unholds List mag hier verholen liegen! Der König war den

Ränken gegenüber vielleicht nicht fest genug geblieben. Kein Wunder, dass die Berührung mit dieser Welt ihn in die Einsamkeit der hehren Bergwelt trieb. Wagner hatte früher geklagt: „dem König fehlt jeder Mann, der ihm nötig wäre!" Die Leute, die aus Selbstsucht und Kurzsichtigkeit den ‚Sturz' Wagners betrieben, haben die Entfremdung des Königs von seinem Volk unmittelbar verschuldet und unverantwortlich an der Majestät gefrevelt. Aber den Freundesbund zu trennen, war doch nicht geglückt: „Worte können den Schmerz nicht schildern, der mir das Innere zerwühlt. Dass es bis dahin kommen musste! Unsre Ideale sollen treu gepflegt werden. Wir wollen von der Freundschaft nie lassen, die uns verbindet. Verkennen Sie mich nicht, selbst nicht auf einen Augenblick, es wäre Höllenqual für mich!" So schrieb der König noch am 8. Dezember 1865. Er hat dem Meister in schwerer Entscheidung Treue gewahrt und bleibt uns ewig verehrungswürdig als der holde Schirmherr deutscher Kunst. Dem Buch sollte ein Königsbild beigegeben sein, am besten das aus Chamberlains Richard Wagner S. 110. Man muss die Züge des Königs aus den Jahren 1864/5 vor Augen haben, um die schöne und schmerzliche Freundschaft zwischen dem Genie und seinem Genius recht zu verstehen. Prof. Dr. W. Golther.

MUSIKALIEN

160. **Leo Blech**: Drei Lieder. op. 9a. Drei Meisterlieder, frei bearbeitet. op. 9b. Zehn Kleinigkeiten für Pianoforte zu vier Händen. op. 11. Berühmte Gesangsstücke für Begleitung mit Orchester eingerichtet. Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. Els.
161. **A. Brandt**: Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. op. 14. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.
162. **Bunte Bühne**: Fröhliche Tonkunst. Gesammelt von Richard Batka. Heft 3 und 4. Verlag: Kunstwart, Georg D. W. Callwey, München.
163. **August Enna**: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Verlag: D. Rahter, Hamburg und Leipzig.
164. **Zd. Fibich**: Fünf Gesänge. (Deutsch von Dr. Richard Batka.) Edition M. Urbánek, Prag.
165. **Fritz Bauer**: Liebesgespräche in der Natur. Drei Lieder. Verlag: Ed. Bote und G. Bock, Berlin.
166. **H. Bischoff**: 25 Neue Weisen zu alten Liedern. op. 15. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.
167. **Emil Prill**: Flötenschule. op. 10. Verlag: Sophien-Buchhandlung (G. Touchy), Berlin.

160. Leo Blech zeigt sich in den vorliegenden Werken als ein ebenso routinierter Komponist, wie geschickter Arrangeur. Von Eigenem sind die drei Lieder op. 9a in Stimmung und melodischem Schwung äusserst bemerkenswerte Talentproben, während die zehn vierhändigen Kleinigkeiten in ihrer graziösen Gestaltung musikalischen Schülern eine angenehme Abwechslung bieten, dabei aber durchaus nicht des instruktiven Wertes entbehren. Als Arrangeur bewährt sich Blech in der Instrumentation von Schumanns „Die beiden Grenadiere", Loewes „Kleiner Haushalt", sowie in drei Meisterliedern, von denen ihm die Ausgrabung der Melodie von Neithard von Reuenthal (1225), „Mailied" genannt, besonders zu danken ist.

161. Die drei Lieder von A. Brandt stehen musikalisch und deklamatorisch auf einem durchaus veralteten Standpunkt.

162. Die Idee, welche Dr. Batka der bunten Bühne zu Grunde gelegt, ist köstlich. Welche Fülle prächtigen Humors ist da entfaltet. Wie Novitäten muten einem diese

selten gehörten und zum Teil ganz unbekannten Humoristika eines Mozart, Weber Beethoven, Loewe, Haydn, Schumann, Schubert, Brückler, Bach, Horn, Zelter, Cornelius an. Das ist die echte heitere Hausmusik, die erfreuend und erziehend zugleich wirkt.

163. Der bekannte dänische Komponist Enna zeigt sich in seinen sechs neuen Liedern von sehr verschiedenen Seiten. Sehr glücklich entfaltet sich sein Talent in dem mehr volkstonmelodischen Strophenlied, sowie in der stärker charakterisierten sich dem Balladenstil zuneigenden freieren Liedform. Als besonders wohlgelungen erwähne ich „Grossmutter rückt sich die Brille zurecht" und „Rezension", welche geistig begabten Sängern Gelegenheit zu feinpointiertem Vortrag geben. Das mehr persiflierende, auf den sogenannten Überbrettlton gestimmte Strophenlied „Die neue Spritze" ist ein hübscher rhythmischer Scherz, dessen musikalischer Gehalt dem dichterischen mir jedoch nicht genügend adäquat erscheint.

164. Die fünf Gesänge von Zd. Fibich sind die ersten Gesangskompositionen, die ich von dem früh verstorbenen tchechischen Komponisten kennen lerne. Es sind einfache Lieder, deren feinsinniger Stimmungsgehalt auf der sensibelen slavischen Harmonik ungemein sympathisch berührt. Die deutsche Übersetzung, die Dr. Batka besorgt hat, ist gut gelungen und passt sich der Melodik sehr glücklich an. Jedenfalls sind diese posthumen Lieder eines zu seinen Lebzeiten viel zu wenig gewürdigten Komponisten nur aufs wärmste zu empfehlen.

165. Drei anspruchslos sich gebende, hübsche Gesänge, deren Hauptreiz in einer anmutig geschwungenen melodischen Linie liegt.

166. Der Komponist, der durch seine bisherigen tonschöpferischen Leistungen, als ein absoluter Fortschrittler zu betrachten war, hat in diesen vorliegenden „Neuen Weisen" den Versuch gemacht, das Reich sezessionistischer Motive und Harmonieen verlassend, die Bahnen der Volksweise resp. des einfachen Strophenliedes zu beschreiten. Der Versuch bezeugt, dass der sympathische Schöpfer des „Pan" auch im Volkston etwas zu sagen weiss, ja — was noch weitaus wesentlicher ist — trotz der Beschränkung der Mittel auch etwas sagen kann. Diese kleinen Tondichtungen, die er zu alten Gedichten aus den Sammlungen von Fr. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch; Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied um 1530; Arnim und Bretano, Des Knaben Wunderhorn; Herder, Stimmen der Völker; K. E. Ph. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied; sowie Uhland, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder erfand, haben zunächst den Vorzug auch wirklich den Grundcharakter des Volksgesanges zu wahren. Es sind äusserst reizvolle Stimmungsbilder voll feiner harmonischer Züge, deren schlichte Einfachheit des Ausdrucks stets den poetischen Gehalt des Textes trifft. Die warmherzigen melodischen Gebilde Bischoffs sind ganz dazu geschaffen, eine wirkliche Bereicherung unserer Hausmusik zu werden, mögen weitere Kreise sich recht bald mit ihnen beschäftigen.

167. In seiner soeben erschienenen Schule für alte Flöte giebt der bekannte vortreffliche Flötenvirtuose Emil Prill in zielbewusster knapper Weise über das Wesen dieses Instrumentes, Ansatz, Tonstudium, das Atmen — eine ausführlichere physiologische Begründung wäre hier allerdings wünschenswert gewesen — ferner über Zungenstoss, Vortrag und das Üben im allgemeinen vorzügliche, aus seiner grossen Erfahrung resultierende praktische Winke. Von besonders reichhaltiger Ausführlichkeit sind die Aufzeichnungen der Griff- und Trillertabellen. In einigen 80 Original-Übungen und Beispielen hat der Verfasser ein allen tonlichen, technischen und dynamischen Möglichkeiten gerecht werdendes Übungsmaterial mit pädagogischer Logik zusammengestellt. Das Werk ist, soweit der vorliegende erste Teil ein abschliessendes Urteil zulässt, eine durchaus wertvolle Bereicherung der Flötenliteratur. Adolf Göttmann.

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

RIVISTA MUSICALE ITALIANA (Turin) 1902, Fasc. 4. — Den Anfang des Heftes bildet ein Aufsatz „La musique Scandinave au 19e siècle" von Albert Soubies, worin eine knappe und lehrreiche Übersicht der Entwickelung der modernen Musik in Finnland und in Norwegen gegeben wird. In die Zeit der Entstehung der Oper in Italien führt uns eine Abhandlung „Laura Guidiccioni Lucchesini ed Emilio de' Cavalieri" von Angelo Solerti, die zu dem Ergebnis gelangt: „e per la fusione de' loco spiriti e per la intimità della vita vanno adunque considerati senza fallo come coloro che, a parte la capacità tecnica, dettero per primi la forma del melodramma nell' accordo della poesia con la musica." Zum „Centenaire d'un compositeur suisse celèbre" ergreift H. Kling das Wort: Louis Niedermeyers, dessen Name „brille au firmament de l'art comme une étoile de première grandeur". Die Fortsetzung von Michel Brenets „la jeunesse de Rameau" behandelt Rameaus Leben von 1709—1722 und gipfelt in der Darlegung seiner in der „Traité de l'harmonie" enthaltenen „idées sur la musique dramatique" als des „programme d'après lequel devait plus tard se guider son génie de musicien dramatique". Mit dem modernen Musikleben Italiens beschäftigen sich zwei Artikel: „L'educazione del musicista Italiano" von L. Forchi und „La questione Mascagni-Liceo di Pesaro" von Nicola Tabanelli, der sich auf Seite Mascagnis stellt.

CRONACHE MUSICALI E DRAMMATICHE (Rom) 1902, No. 31—33. — Giorgio Barini („Per il 25. anniversario della fondazione del liceo musicale di Roma") feiert hier die Verbindung des berühmten Römischen Lyzeums mit der „accademia di Santa Cecilia" als eine „silberne Hochzeit" und ein „spettacolo di uno dei più felici connubi che imaginar si possano". Ebenderselbe ergreift das Wort zur Première des „Siegfried" („Sigfrido a Roma"). Erwähnenswert sind ausserdem die ausführlichen Berichte über den Dramatikerkongress in Rom.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1903, No. 1. — Ein Rückblick auf „the year 1902" leitet das Heft ein; daran schliessen sich die ausführliche Besprechung des dritten Bandes der C. Hubert H. Parryschen „Oxford history of music" durch Edw. J. Dent. Einen sehr interessanten Aufsatz von Edw. A. Baughan über Strauss' „Heldenleben" („A Heros life") seien die folgenden charakteristischsten Stellen entnommen: „it is here that I think he will in time develop a new style. At present his aim seems to be that of producing a complex polyphonic texture, ever changing in its instrumental effects, through which the themes may be discovered as through coloured mists. Colour and not design is his chief aim; he is the Turner of composers. But I am not sure that polyphonic complexxity is not carried too far in this symphonic poem . . . Both Wagner and Richard Strauss have found this complex use of variations of much value in building up the texture of their music; but it is a purely musical artifice, and has no kind of poetic significance except on paper. R. Strauss is inclined to use this artifice not as a means of weaving the main texture of his compositions, to which Wagner always subordinated it, but as an end in itself."

MUSICAL RECORD AND REVIEW (Boston) 1903, No. 1.— W. J. Hendersons Artikel „Music and universities" enthält als Kern den Grundgedanken „the university to-day is an anomalons institution. It retains in some branches its original character, while in others it is become a technical school ..... What a university ought to do is to treat music as a part of the culture of a gentleman." Eine glänzende Besprechung von Emil Sauers Klavierkonzert in c-moll („A new pianoforte concerto") durch Percy Goetschius rühmt die „mastership" des Aufbaues und meint: „about the rare richness and fascination of the harmonic and contrapuntal treatment and the splendid vigor of the whole, there can be no difference of opinion."

NORTH AMERICANREVIEW (New-York) 1902, No. 5 u. 6. — Eine kurz gehaltene autobiographische Skizze „How I wrote ‚Pagliacci' von R. Leoncavallo giebt eine interessante Schilderung von Leoncavallos Lebensgang bis zu der Zeit, von der es heisst: „after the success of ‚Cavalieria' by Mascagni I lost all patience and I shut myself up in sheer desperation, resolved to make a last struggle. In five months I wrote the words and the music of ‚Pagliacci'". Den Vorwurf eines Plagiats an Mendès weist Leoncavallo am Schluss entschieden zurück. — In No. 6 bespricht David Bispam in seinem Aufsatz „Music as a factor in national life" den Nutzen der Musik als „a civilizing influence of the most potent character;" auch er verbreitet sich ausführlich über den jetzt in Amerika viel besprochenen Plan der Gründung einer „university of music", die die Bekanntschaft mit der Musik und die damit verbundenen Vorteile systematisch dem ganzen Lande vermitteln könnte, deren Begründer er aber freilich selbst einen „benefactor yet to come" nennen muss.

LE MÉNESTREL (Paris) 1903, No. 1. — Hier wird in interessanter Weise „le bilan musical de 1902" gezogen. Amédée Boutareis Aufsatz „une curiosité musicale" befasst sich mit dem von Paisiello zu Ehren des Generals Hoche komponierten Trauermarsch.

DIE ZEIT (Wochenschrift, Wien) 1903, No. 433. — Über den verschollenen Wiener Komponisten Johann Gallus recte Mederitsch, der als Klavierlehrer des jungen Grillparzer für die Literaturgeschichte eine nicht zu unterschätzende Bedeutung gewonnen hat, berichtet E. v. Komorzynski („Grillparzers Klavierlehrer") auf Grund seiner erhaltenen Kompositionen. Er bezeichnet Mederitschs Genialität als Hauptursache für dessen Unglück; der phantastische Musikus konnte sich in die engen Grenzen des praktischen Alltagslebens nicht finden; er sank durch Trägheit und kindische Lust am Scherz endlich zum lächerlichen Popanz herab. — Als Musiker ist er ein guter Theoretiker und Kontrapunktist in seinen Messen, ein glücklicher und selbständiger Nachfolger Hillers und Dittersdorfs in seinen Singspielen. Ganz besonders zeigt sich sein symphonisches Können und seine Meisterschaft in programmatischer Musik in der erhaltenen Musik zu Shakespeares „Macbeth" (Ouvertüre, Entreakts und Melodramen): Die Ouvertüre lässt sich leicht als eine Darstellung von Macbeths Unterliegen im Kampf gegen das Schicksal deuten; die Entreakts bringen Stimmungen und Gefühle zum Ausdruck; das Orchester wird meisterlich beherrscht; zahlreiche geistreiche Instrumentationseffekte verblüffen.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK 1902, No. 12. — Auch hier wird Justinus Heinrich Knecht ein Erinnerungsblatt zum 150. Geburtstag gewidmet; Max Puttmann nennt ihn „einen Meister, der unablässig bemüht war, das

Seine zur Pflege und zum rechten Verständnis der heiligen Tonkunst beizutragen." Ein anderer Aufsatz Puttmanns gilt J. F. Reichardt. Dass Cherubinis Messen von den grossen Kirchenkonzerten ausgeschlossen bleiben, bedauert Dr. Leopold Hirschberg, der eine eingehende Analyse von Cherubinis Missa solemnis (D) liefert. Noch sei ein Vergleich zwischen Gluck und Wagner von L. Reinhard erwähnt, der mit den Worten schliesst: „Die Glucksche Musik wirkt auf uns auch durch den Zauber des Alters, der Vergangenheit; aber sie steht uns ferner als die Wagners; die neu erstehenden Werke sind schön, nicht weniger schön aber die, deren Wert die Jahrhunderte lange Dauer beweist."

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK 1903, No. 1. — Sehr beachtenswert ist die Mahnung, die Hermann Teibler unter der Überschrift „Moderner Wagnerkultus" ausspricht; er weist auf die schweren Folgen des übermässigen Wagnerkultus im privaten wie im öffentlichen Musikleben hin; er findet den Mut, jene, denen die Begriffe „Musik" und „Wagner" gleichbedeutend sind, die „wagnerischer sind wie Wagner selbst", zu bekämpfen, ein kräftiges Wort gegen die Vernachlässigung der absoluten Musik zu Gunsten der angewandten zu sprechen und offen den Ruf zu thun: „Los von Wagner!" — Dr. Wilibald Nagel analysiert im gleichen Heft Beethovens f-moll-Sonate op. 2, No. 1; Prof. Ernst Rabich spricht zum Vortrag des Bachschen Chorals; nicht „gross und erhaben", sondern mit liebevollem Eingehen auf den Stimmungsgehalt sollen diese gemütvollen Werke gesungen werden.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT 1902, No. 48—50. — Zahlreiche wichtige Dekorations- und Spielanweisungen enthält Moritz Wirths Aufsatz „Die Tischscene Thür und Baum in der Walküre". — Ausserdem verdient Carl Veys Mitteilung über „Die Entstehung des deutschen vierstimmigen Männerchors" Erwähnung; hiernach war der vierstimmige Gesang schon lange bei den Soldaten üblich; Friedrich Wilhelm III. fand an dem Gesange der russischen Armee 1807 solches Gefallen, dass er den vierstimmigen Gesang auch in Preussen einführte. „Er hat eine nationale Bedeutung erlangt als Träger deutscher Kultur und als Bindeglied der Deutschen im Ausland mit dem Mutterland".

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 1902, No. 49—51. — Durch die Hefte zieht sich Georg Capellens gründliche Abhandlung „Die ‚musikalische' Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik".

FRANKFURTER ZEITUNG 1902, No. 348. — Sehr freimütig und anerkennenswert spricht hier Marie Netter über „Die musikalische Erziehung". Rücksichtslos spricht sie es aus, dass heutzutage im grossen Publikum der Wille, Musik zu hören, weit grösser ist als die Kraft, Musik in sich aufzunehmen; sie zeigt, wie Modesucht und Eitelkeit einerseits, gewissenloses Eindrillen und mit Reklame und allerhand Brimborium ausstaffierter „Musikschul"-Unterricht jeglicher gesunden musikalischen Erziehung entgegenarbeiten. Im Gegensatz zu diesen Übelständen entwickelt die Verfasserin sodann die richtige Art der musikalischen Erziehung und schliesst mit der Skizzierung einer idealen musikalischen Pädagogik.

ST. PETERSBURGER HEROLD 1902, 17. 12. — Ein sehr lesenswertes Gedenkblatt von W. Wissendorff gilt Anton Rubinstein, dessen von allem Virtuosentum freie Künstlernatur ins rechte Licht gesetzt wird. Besonders wird seine Grossherzigkeit und seine stete Hilfsbereitschaft gelobt. „Ein Poet, wie ich keinen zweiten kannte, war Rubinstein am Klavier. Und wenn seine wunderbare Hand auch imstande war, eine grosse, reiche Skala von Tönen und Schattierungen hervorzuzaubern, so war es doch immer die Dichterseele, die in Tönen zu malen verstand ...

DEUTSCHES VOLKSBLATT (Wien) 1902, 21. 12. — Das kürzlich in Berlin aufgetauchte Bürgerdiplom Beethovens wird hier veröffentlicht und zugleich die von sieben Mitgliedern der Bürgerspitalswirtschaftskommission unterzeichnete Eingabe um Verleihung des Bürgerrechts an Beethoven, in der es u. a. heisst: „Herr Ludwig von Beethoven hat bey der für die hiesige Bürgerspitals-Anstalt am heiligen Kristtage vorigen Jahrs (1814) abgehaltenen Cantate nicht nur allein die Leitung des ganzen auf die edelmüthigste Weise unentgeltlich übernohmen, sondern auch die 3te Aufführung seines mit allgemeinen Beyfalls gekrönten musikalischen Kunstwerkes dieser Anstalt unentgeltlich überlassen und hierdurch die Bürgerspitals-Mildenbeytragskassa eine Einnahme verschaffet, welche seit Abhaltung dieser Cantaten noch in keinem Jahre hereingebracht wurde."

DIE KULTUR 1902, 11. Heft. — Unter dem Titel „Konzertreform" nimmt Wilhelm Mauke in einem grösseren Aufsatz Stellung zu den modernen Fragen bezüglich der Umgestaltung des Konzertwesens. Er ist für eine teilweise Verdunkelung der Säle, die ein gewisses Dämmerlicht zur Folge hätte. Er verbannt alles Virtuosentum aus dem Konzertsaal; er verlangt kurze und stilistisch einheitliche Programme und endlich vom Staat zu erhaltende unentgeltliche Volkssymphoniekonzerte, deren Einrichtung er als eine „wahrhafte seelische Volkshygiene" bezeichnet.

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANG-VEREINS für Deutschland 1903, No. 1. — Das Heft enthält zum Eingang einen beherzigenswerten Neujahrswunsch; aus dem übrigen Inhalt sind Prof. Julius Smends wertvolle „Zehn Gebote für Organisten" ganz besonders hervorzuheben.

GREGORIANISCHE RUNDSCHAU (Graz) 1902, No. 11. — Zu erwähnen ist ein Aufsatz „Leo XIII. und der gregorianische Choral", worin die Reformen des Papstes voll Verständnis erklärt werden; dem Verfasser erscheinen die gregorianischen Gesänge nicht als bloss für die Zeiten des Mittelalters passend, sondern als eine „musica perennis", und er nennt Leo XIII., weil er den Choral „nicht nur auf seine Grundlage, sondern auch auf eine ideale Form hingewiesen" hat, „einen der grössten Wohlthäter der musikalischen Kunst."

DER TÜRMER 1902/3, No. 2. — Die treffliche und sehr gehaltvolle Abhandlung „Die Entstehung der Hausmusik; ein Beitrag zu ihrer Psychologie" von Karl Storck geht von dem Gedanken aus, es sei diese Entstehung an die Wende zwischen dem Mittelalter und der Neuzeit zu verlegen. Es heisst da: „Man holte sich die Musik ins Haus. Sie war bisher nicht darin gewesen; das Leben hatte sich bisher mehr draussen abgespielt in kirchlicher und weltlicher Gemeinde, in Zunftstuben und Ratsversammlungen. Man feierte in grosser Gemeinschaft, wie man in ihr betete, trauerte und Busse that. Das individuelle Leben hatte bisher gefehlt, man lebte viel mehr den Stand als seine Persönlichkeit. Der Hintergrund für das Leben dieser aber ist das intime Haus. In dieses Haus nun holten sie sich als Schützerin vor der Melancholie die Musik. Sie holten sie aus den Kirchen, wo sie in den Händen grosser Baumeister zu Gebilden geformt war, kühn wie die gewaltigen Dome selber .... Man forschte in gelehrten Büchern und schuf nach toten Regeln der Griechen eine lebendige Sprache neuen Fühlens. Andere aber fanden einen viel näheren Weg, indem sie die unscheinbaren Blumen pflückten, die in Wald und Flur wucherten, wild wuchsen, wie seit Jahrhunderten .... Diese Blume war das Volkslied" .... Sehr schön zeigt Storck des Weiteren, wie geistige und technische Gründe zusammenwirkten, dass die Hausmusik zunächst eine instrumentale, dass ihr vornehmster Träger das Klavier werden musste.

UMSCHAU

NEUE OPERN

A. Baci: „La Sirena" betitelt sich eine neue Oper, die im Teatro Rossini zu Venedig zur Uraufführung kommen wird.

Leo Blech: „Alpenkönig und Menschenfeind", eine neue dreiaktige Oper, zu der Dr. R. Batka nach Ferdinand Raimund den Text geliefert hat, ist vom Verlage Bote & Bock, Berlin erworben worden.

Franz v. Blon: „Die Amazone" heisst eine abendfüllende Operette, die der Dirigent des Berliner „Tonkünstler-Orchesters" soeben vollendet hat. Den Text dieser neuen Operette, die von der Direktion des Wilhelm-Theaters in Magdeburg zur Uraufführung erworben ist, haben W. Wulff und A. Kern nach einem Moser-Thunschen Lustspiel verfasst.

Gustave Canoby: „Le vieux de la montagne", eine neue vieraktige Oper, wurde zum erstenmale am 30. Dezember 1902 im Grand Théâtre zu Bordeaux aufgeführt.

Edward German: „A Princess of Kensington" (Text von Basil Hood) ist der Titel einer neuen zweiaktigen komischen Oper, die bei ihrer Erstaufführung im Savoy-Theater in London grossen Erfolg hatte.

Albert Kluge: „Heros Hochzeit", eine komische Oper, ist von der Dresdener Hofoper zur Aufführung angenommen. Die Dichtung ist nach Shakespeares „Viel Lärm um Nichts" von Bodo Wildberg gearbeitet.

Joseph Ryelandt: „Sainte Cécile" nennt sich ein Musikdrama, das der belgische Komponist soeben vollendet hat.

Rymsky-Korsakoff: „Der unsterbliche Katschtschey". Diese neue dramatische Tondichtung — in drei Bildern — gelangte im Theater Solodownikow zu Moskau zu erfolgreicher Erstaufführung. (Bericht folgt.)

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Madrid: Im Teatro lirico wurde zum erstenmale aufgeführt ein Dreiakter „Don Juan d'Austria" von Ruperto Chapi, Text von Jurade de la Parra und Servet; das Zarzuela-Theater brachte zum erstenmale heraus „Aqua mansa" von Juan Gay auf einen Text von Edoardo Marquina; ausserdem gelangte im Teatro Price „Maria del Pilar", Text von Flores Garcia und de Briones, Musik von Jeronimo Jimenez zur Uraufführung.

KONZERTE

Birmingham: Edward Elgar ist gegenwärtig mit der Komposition eines grossen Oratoriums beschäftigt, dass noch umfangreicher werden soll, als sein „Traum des Gerontius". Die erste Aufführung findet im Oktober d. J. auf dem hier geplanten Musikfest statt.

Heidelberg: Der Bachverein brachte die erste Aufführung des Totenmarsches für grosses Orchester, Basssolo und Männerchor von Siegmund von Hausegger.

Lausanne: Im April findet die Feier des hundertjährigen Bestehens des Kantons Waadt statt, die durch die Aufführung einer Kantate von Alexandre Denéreux in der hiesigen Kathedrale eingeleitet wird. Ausserdem geht ein von Warnery eigens dazu geschriebenes Volksstück in Scene, mit Bühnenmusik von Doret. Erst im Juli folgt die Hauptfeier. Das zur Aufführung gelangende Festspiel komponiert Jaques-Dalcroze.

Madrid: Das „Brüsseler Streichquartett" ist aufgefordert worden, in der nächsten Saison sämtliche Quartette von Beethoven in der „Philharmonischen Gesellschaft" zum Vortrag zu bringen.

Prenzlau: Georg Vierlings grosses Chorwerk „Der Raub der Sabinerinnen", Text von Arthur Fitger, wird nächstens hier aufgeführt.

TAGESCHRONIK

Zum Direktor der Vereinigten Kölner Stadttheater wurde an Stelle Julius Hofmanns, der nach 22jähriger Thätigkeit infolge der seit Eröffnung des neuen Theaters eingetretenen schlechten Geschäfte bei der Stadt um Entbindung von seinem Pachtvertrage in dringender Weise ersucht hat, Direktor Otto Purschian von Graz unter verbesserten pekuniären Bedingungen gewählt. Herr Purschian wird sein Amt im Juli d. J. antreten.

Zwischen den Städten Essen und Dortmund schweben Verhandlungen, zwecks Vereinigung des im November 1904 zu eröffnenden neuen Dortmunder Stadttheaters mit dem Essener Stadttheater unter einer Direktion. Inzwischen ist durch Vorberatung der Vertreter beider Städte die Vereinigung der Stadttheater bis 1906 beschlossen worden. Direktor Gelling tritt an die Spitze des Unternehmens.

Durch ein Königliches Dekret ist die Absetzung Mascagnis als Leiter des Konservatoriums zu Pesaro verfügt und gleichzeitig der Aufsichtsrat des Konservatoriums zur Wahl eines neuen Direktors aufgefordert worden.

In Köln hat sich nach dem Vorbilde des zu Ferdinand Hillers Zeiten bestandenen und seitdem aufgelösten Tonkünstlervereins ein neuer Verein unter gleichem Namen organisiert und zwar beginnt die von Lehrern des Konservatoriums ins Leben gerufene Vereinigung, welche sich Aufgaben musikalischer und geselliger Natur gestellt hat, eine rege Thätigkeit zu entfalten. Zum ersten Vorsitzenden wurde der Senior der Konservatoriumslehrer und Mitglied des ehemaligen Kölner Tonkünstlervereins Professor Seiss gewählt.

Professor Joachim hat für sich und seine Quartettgenossen auf eine Mitwirkung bei dem nächsten Kammermusikfest in Bonn verzichtet. Bekanntlich war das Programm bereits längst vereinbart und festgesetzt. Joachim und Genossen sollten sämtliche Streichquartette Beethovens an fünf Tagen vortragen. Durch einen Mehrheitsbeschluss des Vorstandes wurde Joachim indes nachträglich nahegelegt, auch andere Kräfte zur Erledigung dieses gross gedachten Programms hinzuzuziehen. Der Ehrenpräsident hat dies als eine Kränkung aufgefasst und sofort jedwede Mitwirkung abgelehnt. Zugleich hat Herr Carl Ebbinghaus das Präsidium des Vereins niedergelegt, und Excellenz von Rottenburg, sowie Geh. Rat Zitelmann sind aus dem Vorstand ausgetreten.

Ein internationaler Musiker-Kongress soll im Anschluss an die Enthüllung des Wagner-Denkmals in Berlin stattfinden.

Der Plan der Salzburger Mozart-Gemeinde, an der Stätte der Geburt des Tondichters ein Mozart-Haus zu errichten, ist jetzt seiner Verwirklichung dadurch

nähergerückt, dass dem Vernehmen nach die Stadtgemeinde beabsichtigt, den Baugrund für das Mozarteum unentgeltlich zur Verfügung zu stellen. Hervorragende Musiker haben bereits durch Beiträge den Grund zu einem Baufond gelegt.

Aus Anlass der einjährigen Wiederkehr des Todestages Hermann Wolffs, des Begründers der bekannten Konzertdirektion wurde am 3. Februar im Bechsteinsaal in Berlin, seiner Lieblingsschöpfung, eine Büste des um die Entwickelung unseres Musiklebens so hochbedeutenden Mannes enthüllt.

Das 75jährige Jubiläum seines Bestehens beging am 15. Februar in Frankfurt a. M. der dortige „Liederkranz", ein auf Anregung des späteren Ratsschreibers Dr. jur. A. Jost ins Leben getretener vierstimmiger Männerchor, der gegenwärtig nahezu 120 aktive und über 150 passive Mitglieder vereinigt und schon nach dem ersten Jahrzehnt seines Bestehens dem Ernst und der Thatkraft seines Bestrebens zwei Denkmale aufrichtete, die für das musikalische Leben des ganzen deutschen Vaterlandes in Betracht kamen. Auf den Ruf des „Liederkranzes" kam im Sommer 1838 das allgemeine deutsche Sängerfest in Frankfurt a. M. zustande, und der materielle Reinertrag dieses in jeder Hinsicht glänzend gelungenen Festes, 1200 Gulden, bildete, wie von Anbeginn in Aussicht genommen war, den Grund der „Mozartstiftung", deren Stipendien seit 60 Jahren einer ganzen Reihe junger Kompositionstalente die ersten Wege geebnet haben. Unter den 18 Mozartstipendiaten befanden sich u. a. Max Bruch, Jos. Brambach, Arnold Krug, Fritz Steinbach, Engelb. Humperdinck, Ludw. Thuille; die jüngsten sind Otto Urbach, Friedr. Niggli und (gegenwärtig) Hermann Zilcher. Liess sich auch der ursprüngliche Stiftungsgedanke, die Begründung einer eigenen musikalischen Studienanstalt, nicht verwirklichen, so hat doch die Stiftung, die heute über ein Kapital von über 211000 Mk. verfügt und über 152000 Mk. an Stipendien verausgabte, inzwischen einen sehr zweckentsprechenden Anschluss an das Dr. Hoch-sche Konservatorium in Frankfurt gefunden. Jahr um Jahr führt der „Liederkranz" mit einem Konzert seiner schönen Schöpfung neue Mittel zu, auch um anderer gemeinnütziger Zwecke willen hat er schon öfter seine wohlgeschulte Sängertruppe aufmarschieren lassen, dabei ist er auch stets der Geselligkeit gut Freund gewesen. Für seine Stabilität bezeichnend ist, dass er in 75 Jahren nur drei Dirigenten hatte. Auf J. Just, der 25 Jahre leitete, folgte 1853 der heute noch lebende Direktor Ludw. Gellert, der 1886 den Taktstock an August Glück, den jetzigen Dirigenten, abgab.

Am 18. Januar, dem Tage des Ordensfestes, erhielt Prof. Engelbert Humperdinck in Berlin den roten Adlerorden IV. Klasse.

Der Grossherzog von Oldenburg verlieh dem Direktor der Akademie der Tonkunst in München, Hofkapellmeister Bernhard Stavenhagen, die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Dem Komponisten Ludwig Thuille in München wurde vom Prinzregenten von Bayern die Ludwigsmedaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Der Komponist Claude Debussy in Paris wurde zum Ritter der Ehrenlegion ernannt.

Dem Pianisten L. Uzielli in Köln wurde vom Herzog von Meiningen das Verdienstkreuz für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Kammersänger Franz Naval wurde vom König Oskar von Schweden durch Überreichung des Ritterkreuzes 2. Klasse des Wasa-Ordens ausgezeichnet.

Der Zar hat Jan Kubelik anlässlich eines Konzertes in Petersburg den Annenorden verliehen.

Der Komponist und Dirigent des Paderborner Musikvereins Max Puchat ist zum „Königlichen Musikdirektor" ernannt worden.

Dem Pianisten und Komponisten Richard Franck, Dirigent des Kasseler Lehrergesangvereins, ist der Titel „Königlicher Musikdirektor" verliehen worden.

Von der Firma Schiedmayer & Söhne, Hofpianoforte-Fabrik in Stuttgart, wurde uns der neueste, geschmackvoll ausgestattete Katalog übersandt, dessen erste Seiten die wichtigsten Daten der nunmehr über hundert Jahre alten, bewährten Firma nebst den Abbildungen des Gründers Johann David Schiedmayer (1753—1805) und der übrigen Chefs der Firma bis auf den jetzigen Inhaber, Kommerzienrat Adolf Schiedmayer, enthalten. Mehrere Momentaufnahmen aus der neuen Fabrik gewähren einen Einblick in die jetzige Ausdehnung des Betriebes, den der rastlose Fleiss der Inhaber aus kleinen Anfängen heraus zu einer Blüte entwickelt hat, dass die Firma heute in Deutschland einen Platz in der vordersten Reihe der Pianoforte-Fabriken beanspruchen darf.

Eine neue Bratsche mit Geigenmensur ist von Herrn Dr. Grossmann-Friedrichsfelde bei Berlin konstruiert worden. Während die Länge dieser Bratsche von einer Geige grossen Formats nicht abweicht, übertrifft sie, um die Tonstärke der alten Bratsche zu erreichen, diese in der Breite und Höhe. Ein Vorteil gegenüber der in „Musik" Heft I, 19 (S. 1781) beschriebenen sog. „Dessauer Bratsche" besteht bei der neuen Konstruktion vor allem darin, dass ihr Spiel von jedem Violinisten ohne Gefahr für sein Geigenspiel leicht erlernbar ist, weil infolge der gleichen Länge mit der Violine eine Verlegung der Strichebene des Bogens nicht erforderlich ist. Die neue Bratsche wird vom Geigenmacher Otto Seifert in Berlin gebaut.

Die Konzertdirektion Hermann Wolff in Berlin hat eine Filiale in Barcelona eröffnet, deren Thätigkeit sich auf Spanien, Lissabon und das südliche Frankreich ausdehnen wird.

Das Wettsingen um den von S. M. dem Kaiser und Könige gestifteten Wanderpreis für deutsche Männergesangvereine wird am 4., 5. und 6. Juni in Frankfurt am Main stattfinden. Am Abend des 3. Juni wird voraussichtlich ein Begrüssungs-Konzert der gesamten Frankfurter Männergesangvereine veranstaltet werden, die sich bekanntlich an dem Wettsingen nicht beteiligen dürfen. An den ersten beiden Tagen des Wettsingens werden Vormittags und Nachmittags je sieben Vereine, am dritten Tage Vormittags die letzten sechs Vereine den Wettgesang durch Vortrag des grösseren Preischores und eines selbstgewählten Chores ausführen. Am Nachmittag des dritten Tages findet dann der engere Wettbewerb um den Wanderpreis statt. Hierzu werden die elf, eventuell zwölf Vereine zugelassen, deren Leistungen die Preisrichter als die besten beurteilt haben; diese erhalten die Stimmen zu dem im Volkston gehaltenen zweiten Preischor, zu dessen Einübung ihnen eine Stunde Zeit gegeben wird. Nach diesem Wettgesang erfolgt die Verteilung des Wanderpreises und der übrigen Ehrenpreise. Die Reihenfolge, in der die 34 zugelassenen Vereine singen, wird von der vorbereitenden Kommission durch das Loos bestimmt, sie teilt das Ergebnis der Verloosung den Vereinen ein Vierteljahr vorher, d. i. am 4. März d. J., mit. Die Übersendung des für das Wettsingen komponierten grösseren Preischores an die Vereine erfolgt sechs Wochen vorher, also am 22. April d. J. Die Namen der Komponisten dieses und des für den engeren Wettbewerb komponierten Preischores im Volkston werden bis zur Übergabe der Noten an die betreffenden Vereine geheimgehalten.

AUS DEM VERLAG

Die italienische Ausgabe der Werke Richard Wagners, die vor acht Jahren bei dem Mailänder Verlagshaus Ricordi & Cie. zu erscheinen begann, liegt jetzt vollendet vor. Die Musik ist gründlich durchgesehen worden, und die Übersetzung wurde an vielen Stellen geändert, damit sie besser dem deutschen Texte entspreche. Überall findet man die notwendigen scenischen Angaben, so dass auch die dramatische Handlung ohne Schwierigkeit verfolgt werden kann. Die Ausgabe zeichnet sich durch hübschen Druck und vornehme Ausstattung aus und ist trotzdem verhältnismässig billig.

Die soeben erschienenen Mitteilungen No. 72 des Musikverlags Breitkopf & Härtel, deren Zweck es ist, der musikalischen Welt von vorbereiteten und durchgeführten Unternehmungen dieser Weltfirma Kenntnis zu geben, enthalten zuvörderst einen kurzen Bericht über Leben und Wirken Georg Henschels, im besonderen über sein jüngst in Boston aufgeführtes Requiem, daran anschliessend die Anzeige einer englischen Ausgabe von Ph. Wolfrums „Weihnachtsmysterium". Des folgenden wird auf zwei verheissungsvolle junge Komponisten: den Norweger Halfdan Cleve und den Italiener Leone Sinigaglia aufmerksam gemacht. In kurzen Biographieen wird des Professors am Leipziger Königl. Konservatorium Friedrich Hermann, der am 1. Februar seinen 75. Geburtstag feierte, sowie des Finnländers Jean Sibelius gedacht und auf ihre Werke hingewiesen. — Über die Ziele und bisherigen Leistungen der Internationalen Musikgesellschaft enthalten die Mitteilungen ausführliche Angaben. — Anfang Februar erschien das gegen 80 Bogen umfassende, bis auf die Gegenwart vervollständigte alphabetische Verzeichnis des Musikverlages von Breitkopf & Härtel. — Die Mitteilungen können von der Verlagsanstalt unentgeltlich bezogen werden.

TOTENSCHAU

Aus Paris wird vom 18. Januar der Tod des Komponisten Robert Planquette gemeldet. Geboren am 21. Juli 1840 zu Paris, war er eine Zeitlang Schüler des Konservatoriums, ohne jedoch eine Auszeichnung erlangen zu können. Beliebt machte er sich zuerst durch seine Romanzen und versuchte dann bald mit dem Genre der „kleinen Musik" auf der Bühne sein Glück. Er schrieb in der Zeit von 1873—92 sechzehn Operetten, von denen jedoch nur die „Glocken von Corneville" allgemein bekannt geworden sind.

In Paris ist Auguste Holmès gestorben, eine der wenigen Frauen, die in grösserem Mass auf musikalischem Gebiet produktiv thätig gewesen sind. Von irischen Eltern stammend, wurde sie 1854 in Paris geboren und begann schon mit vierzehn Jahren zu komponieren. In den grossen Pariser Konzerten kamen ihre symphonischen Gedichte „Les Argonautes", „Pologne", „Irlande", „Au Pays bleu" und „Ludus pro Patria" zur Aufführung.

Am 18. Januar starb in Heidelberg der Musikdirektor F. Rosenkranz, der Nestor der Heidelberger Musiker, im Alter von 85 Jahren.

BERICHTIGUNG

In dem Referat über die Erstaufführung der Oper „Die Zwillinge" von Karl Weis in Frankfurt a. M. — Heft 8 — war durch ein Versehen bei der Niederschrift das Datum dieser Première unrichtig angegeben; sie fiel in Wirklichkeit auf den 16. Dezember v. Js.

KRITIK

OPER

AMSTERDAM: Der Sanierungsprozess scheint der „Niederländischen Oper" (C. van der Linden) gut anzuschlagen, dieselbe gab vortrefflich vorbereitete Vorstellungen von Tannhäuser, Lohengrin und Fidelio, sowie den Troubadour mit Werner Alberti, dessen glanzvolles hohes C auch hier seine Wirkung auf das Publikum nicht verfehlte. Als Venus und Elsa gastierte Else von Puttkammer aus Hamburg, eine glänzende Bühnenerscheinung mit klangvoller, vorzüglich geschulter Stimme und viel Temperament. — Einen glücklichen Treffer machte das „Lyrische Tooneel" mit der Aufführung einer einaktigen Oper „Das Ehrenkreuz" seines Solorepetitors Cornelis Dopper, Text von Henri Engelen. Die Handlung spielt in einem der Napoleonischen Feldzüge, an welchem die beiden Söhne einer Mutter teilnehmen. Auf dem Schlachtfelde findet diese den einen tot, den andern verwundet. Wahnsinnig vor Schmerz, ergreift sie ein Gewehr und zielt auf den zu Pferde erscheinenden Napoleon, den Urheber ihres Jammers. Ihr Sohn, dies bemerkend, hingerissen von soldatischem Pflichtgefühl und um den angebeteten Kaiser zu retten, legt auf die Mutter an, zwei Schüsse krachen — die Mutter sinkt zu Boden, der Kaiser ist unverletzt und überreicht seinem Lebensretter das Ehrenkreuz. Zu dieser spannenden, zum hochdramatischen Effekt sich zuspitzenden Handlung hat der Komponist eine eigenartige, stimmungsvolle Musik von ergreifender Wirkung geschrieben. Liebevoll einstudiert und trefflich geleitet von Peter Raabe, erlebte das Werk bisher eine Reihe von Aufführungen.

Hans Augustin.

BASEL: Wie zum Kriegführen so gehört auch heutzutage zur Innehaltung eines ordentlichen Theaterbetriebes erstens Geld, zweitens Geld und drittens Geld! Darum stehen zumal bei schlecht subventionierten Stadttheatern die Finanzsorgen stets im Vordergrunde, und es spricht auch in der Erledigung künstlerischer Fragen — leider — die Kassenverwaltung sehr oft das entscheidende Wort. Ich registriere daher die kürzlich erfolgte Erhöhung der unserem Stadttheater zufliessenden staatlichen Subvention um Fcs. 30000 — als eines der wichtigsten Ereignisse der Saison. Dieser finanziellen Besserstellung unseres Theaters ist es, zum Teil wenigstens, zu verdanken, dass unlängst Goldmarks „Königin von Saba" mit einer vollständig neuen und glänzenden Ausstattung an Dekorationen und Kostümen erstmals in Scene gehen konnte, womit eine längst fällige Schuld abgetragen wurde. Als weitere Novität wurde in dieser Saison „Manon" von Massenet herausgebracht, ein Werk, das mit seiner hübsch erfundenen, vielfach reizenden Musik einen lebensfähigeren Eindruck macht, als der grössere Teil der deutschen nachwagnerschen Opernproduktion. Sehr bemerkenswert war ferner das dreimalige Gastspiel des sächsischen Hofopernsängers Carl Burrian, der sich als ein Heldentenor par excellence, mit einer hinsichtlich Umfang, Kraft und Glanz phänomenalen Stimme ausgewiesen hat, wogegen Deklamation und Spiel nicht immer einwandsfrei waren. Dr. H. Stumm.

BRESLAU: Karl Weis' Volksoper „Der polnische Jude", deren Aufführung die einzige wichtigere musikalische Leistung des Stadttheaters im verflossenen Monat war, gewinnt ihre starke theatralische Wirkung mehr aus dem effektvoll nach einer Novelle von Erkmann und Chatrian hergerichteten Texte Victor Leons, als aus der Partitur. Diese

besitzt zwar die heute seltenen Vorzüge der Klarheit und Schlichtheit, des Strebens nach charakteristischem, unverkünsteltem Ausdruck, aber doch zu wenig von eigener Physiognomie und überzeugender, melodischer Gestaltungskraft. Insbesondere die dramatischen Vorgänge sind nicht mit jener düsteren Energie versinnlicht, deren die tragisch-kriminalistischen Motive des Librettos bedürfen. Sehr anmutig gerieten hingegen die volkstümlichen Tanz- und Chorscenen und daher stammt wohl auch die seltsame Bezeichnung des Werkes als „Volksoper". Die Vorstellung leitete Herr Balling. Der vom Schauspiel ausgeborgte Regisseur Maason pürschte nach Nüancen. Von den ausführenden ist Herr Dörwald als geschickter Darsteller und kräftiger Sänger der Titelrolle zu nennen. Die Zugabe des Abends, das im Berliner Opernhause bei prächtiger Ausstattung und virtuoser, choreographischer Wiedergabe florierende Tanzbild „Slavische Brautwerbung" von Graeb und Hertel, hätte besser wegbleiben sollen. Unsere Balletkräfte sind für selbständige Aufgaben ganz unzulänglich und so blieb, da die Bühne nichts zu bieten hatte, als zweifelhafter Genuss eine „Partitur" übrig, die Verdi und Brahms geschmackvoll zusammenquirlt. Der Theaterzettel nannte, offenbar aus Schonung, den benützten oder vielmehr missbrauchten Komponisten zwar H. Brahms, aber es unterliegt dennoch keinem Zweifel, dass Meister Johannes der Dulder war, nach dessen ungarischen Tänzen unsere Balleteusen zu hüpfen versuchten.

Dr. Erich Freund.

DRESDEN: Eine Gesamtaufführung des „Ring des Nibelungen" ist hier allemal ein festliches Ereignis, das vor ausverkauften Häusern sich abspielt und unsere Hofoper in der ganzen Fülle ihrer künstlerischen Kraft zeigt. Auch die letzte Wiedergabe des Cyclus stand auf bedeutender Höhe, vor allem wandte sich das Interesse wieder Herrn Burrian zu, der in den Rollen des Siegmund und der beiden Siegfriede aufs neue seine bedeutende Künstlerschaft bethätigte. Den Siegfried der „Götterdämmerung" sang er zum erstenmal. Als Loge gastierte Dr. Briesemeister, der aber nicht besonders gefiel. Die Brünnhilden sang Th. Malten hinreissender als je und doch verlautet bestimmt, dass diese Meisterin des Wagnergesanges demnächst aus dem Verbande der Hofoper nach dreissigjähriger Zugehörigkeit ausscheiden werde, um in Zukunft nur noch als Gast oder als Ehrenmitglied einige Male im Jahre aufzutreten. Da wir in Perron einen ganz ausgezeichneten Wotan haben und alle übrigen Rollen der Tetralogie mit den besten Kräften besetzt sind, so braucht man nur noch der Leitung Ernst v. Schuchs und der herrlichen Orchesterleistung zu gedenken, um es auch dem Fernstehenden begreiflich zu machen, dass die Dresdener Ring-Aufführungen keinen Vergleich zu scheuen haben und allen Musikfreunden Abende reinen und nachhaltigen Genusses bedeuten. Die im Juni v. J. erstmalig gegebene, aber schon nach drei Aufführungen wieder verschwundene Märchenoper „Rübezahl" von Alfred Stelzner wurde unlängst einmal wiederholt, vermochte aber auch jetzt das Publikum nicht zu interessieren. Im Residenztheater fand die Operette „Ein durchgegangenes Mädel" von Lionel Monkton und Harry Nicholls unter Rudolf Dellingers Leitung lebhaften Beifall, den die liebenswürdige, hübsche Musik recht wohl verdiente, während der höchst possenhafte und unglückliche Text eine künstlerische Gesamtwirkung nicht aufkommen liess.

F. A. Geissler.

DÜSSELDORF: Einen ausserordentlichen Erfolg erzielte die Première von Offenbachs reizender phantastischer Oper „Hoffmanns Erzählungen" im Stadttheater. Das hochinteressante Sujet, die geniale Musik verfehlten auch hier umsoweniger ihre fascinierende Wirkung auf das Publikum, als die Wiedergabe in musikalischer wie in darstellerischer Hinsicht vortrefflich geriet und die Ausstattung, besonders des zweiten Aktes, der Giuletta-Scene, geradezu märchenhaft war. Seitdem sind „Hoffmanns Er-

zählungen" eine Attraktion ersten Ranges geblieben. Interessant verlief eine Neuinscenierung der Bellinischen „Norma" mit Frau Pester-Prosky aus Köln in der Titelrolle; vortrefflich einstudiert und prunkhaft ausgestattet kam zum Benefiz des Kapellmeisters Wilh. Reich Webers „Oberon" heraus. Auch Heuberger erhielt das Wort, indem sein „Opernball" und zwar prächtig gegeben wurde, während Cherubini mit dem „Wasserträger" trotz der schönen, edlen Musik eine recht kühle Aufnahme fand.

A. Eccarius-Sieber.

ELBERFELD: So hervorragende Einzelkräfte, wie Bossenberger, Whitehill, wir für die grosse Oper besitzen, so wenig reichen die vorhandenen Kräfte für die Spieloper aus; vor allem fehlt es an einem Bassbuffo, und so leidet denn die Spieloper in dieser Saison bei uns not. Gertrud Godler vom Hamburger Stadttheater vermochte als „Valentine" und „Elisabeth" nicht genug zu interessieren, geschweige denn zu erwärmen. In „Fra Diavolo" lag Eugen Kronenberg als Gast die Titelrolle wenig günstig; bietet sie doch kaum Gelegenheit zur Entfaltung stimmlichen Materials und reicht doch die gesangliche Schulung und für den „galanten Kavalier" auch sein darstellerisches Talent nicht aus. Oskar Bolz vom Stadttheater in Aachen wirkte als „Turiddu" und „Canio" durch sein prachtvolles Material, während sein starkes Temperament ihn in der Darstellung zu Übertreibungen verleitete. Bei Leoncavallos „Bohème" setzte der Beifall besonders lebhaft erst bei dem dritten Akte ein, in dem die Melodie zu ihrem Rechte kommt. Der Beifall nach dem zweiten Akt galt dem von Direktor Gregor meisterhaft inscenierten „Hofball Musettens". Maria Bossenberger gab die kokette, aber später durch Leiden geläuterte „Mimi" ebenso reizend wie ergreifend; Hans Spies (Rudolf) war ein sympathischer Dichter. Katharina Fleischer-Edel verkörperte mit ihrem reinen, edlen, wahrhaft „keuschem" Gesang eine ideale „Elsa"; auch ihre „Sieglinde" ist eine Gestalt von warm pulsierendem, dramatischem Leben.

Ferd. Schemensky.

FRANKFURT a. M.: Am 1. Februar liess Karl Goldmark seine „Scenen aus Götz von Berlichingen" hier zur ersten Aufführung in deutscher Sprache gelangen, nachdem er mehrere Partieen des Werkes den in Budapest gemachten Erfahrungen entsprechend umgearbeitet hatte. Eine breitere Ausgestaltung hat, wie ich hörte, das glänzende Oktett, die Kirchgangsscene und auch der Schluss der Oper erfahren, während der Akt mit den rebellischen Bauern reduziert worden ist. Ich kann keinen Vergleich mit der Budapester Wirkung anstellen, aber meine Eindrücke decken sich in allen wesentlichen Punkten mit denen, die der Herr Referent von der Urpremière im 8. Hefte der „Musik" kundgab. Offenbar liegt der Schwerpunkt der Gesamtwirkung nach wie vor auf dem Liebesverhältnis zwischen Adelheid und Franz, über das der Komponist die leidenschaftlichen Gluten und leuchtenden Farben breitete, die er noch von der „Sakuntala" und „Königin von Saba" her auf der Palette bewahrt hat. Die schwülen Harmonieen, die dem jungen Franz von seinem ersten Erscheinen anhangen, sind unverkennbare Sprossen jener ersten Goldmark-Epoche. Götz selbst bleibt mit seinem rasselnden Eisenfaustmotiv, seiner musikalisch etwas hausbackenen Biederkeit und seinen gelegentlichen Anwandlungen von fast mendelssohnscher Weichheit des Fühlens in zweiter Linie, und damit ist das Verhältnis des Werkes zum Original Goethes gekennzeichnet. Die Oper hatte starken Erfolg; der anwesende Komponist wurde nach dem 3. und 5. Akte vielmals, zuletzt unter jubelnden Zurufen, aufs Theater citiert. Hervorragendes wurde von Herrn Pröll (Götz) und Frau Greeff-Andriessen (Adelheid) sowie ihren Partnern Hensel (Franz) und Breitenfeld (Weisslingen) in Gesang und Spiel geleistet; alles Scenische war wohl bedacht, und Dr. E. Kunwald leitete den musikalischen Teil so schwungvoll und energisch, wie die Aufführungen der jüngst neueinstudierten „Stummen von Portici", worin jetzt die Sängerinnen Frau Kernic und Schacko als Fenella mit

gleichem Erfolge wechseln. Von diesem alten Auber dürfte der Spielplan mutmasslich noch erheblich länger ernährt werden, als mit der neuen Oper, die übrigens auch noch auf einige gut besetzte Häuser rechnen darf. Hans Pfeilschmidt.

HAMBURG: Die fünfte Opernneuheit der laufenden Spielzeit liegt schon hinter uns: „Der zerbrochene Krug" eine komische Oper nach Kleist von Heinrich Lee mit einer Musik von Jarno erlebte bei uns die Uraufführung. Geburts- und Todestag dieser Novität liegen ziemlich dicht bei einander; nach einer Wiederholung versank das Werk auf immer, ohne dass sein Verschwinden eine andere Empfindung als das Bedauern über die an die Einstudierung vergeudete Zeit hätte erzeugen können. Wer von den beiden Autoren die grösste Sünde beging, ist schwer zu entscheiden; ob Herr Lee, der Kleists genial-derben Einakter seines Stiles völlig beraubte und ein wäsriges, langweiliges Dutzendwaren-Libretto aus ihm fabrizierte, in dem es von Sünden gegen den guten Geschmack und Verstössen gegen die theatralische Möglichkeit nur so wimmelt; oder ob Herr Jarno, der zu den Redseligkeiten dieses Buches irgend eine Musik schrieb, die sich melodiös à la Abt und lyrisch à la Nessler giebt, trivial und selbstgefällig einher stolziert und jeden Anschluss an den Geist des Dramas, dem sie dient, versäumt. Musikalische Wassersuppe von der Operettenouvertüre an bis zu dem leider erst drei Stunden später ertönenden Schlusssakkord! Ich will nicht bestreiten, dass auf einer kleinen Operettenbühne in der Provinz diese Musik neben diesem Humor Freunde finden kann Aber die Annahme des Werkes, dem die Nichtsnützigkeit und die abgeschlossene Wertlosigkeit mit dicken Strichen in jede Scene hineingezeichnet sind, an unserem Stadttheater, an dessen Pforten Thuille, Pfitzner, Kistler, Richard Strauss und d'Albert vergeblich anzuklopfen verurteilt sind — der kleine Einakter „Die Abreise" kann uns nicht dafür entschädigen, dass wir den entzückenden „Rubin", den „Improvisator" u. a. entbehren müssen — ich sage, die Annahme dieses Werkes gehört zu dem Unbegreiflichsten, das seit langem bei uns erlebt ward. Mit der Einstudierung und Leitung der Oper hatte man Kapellmeister Gille betraut; auch eine Ehre! Und auf der Bühne quälten Frl. Zimmermann und die Herren Davison und Goritz sich redlich, über das morsche Wesen dieser Acquisition hinweg zu täuschen. „Müh' ohne Zweck." — In einigen Repertoireopern hat ein junger Tenorist, Herr Batz vom kgl. Theater in Kassel, ein Gastspiel auf Engagement absolviert, und trotzdem man nicht eben sagen kann, dass er ein Krösus an Stimme oder ein Meister an gesanglichem Können gewesen, wirkte er durch die Wärme des Empfindens und die individuelle Art seiner Darstellung so günstig, dass er seinen Zweck wohl erreicht haben dürfte. In einer gut gelungenen Aufführung der „Hugenotten" hat Frau Fleischer-Edel zum erstenmale die Valentine gesungen — eine Partie, für die ihr weiches, mildes und lyrisches Organ sich wenig geeignet erwies. Die Künstlerin hat den Ehrgeiz, ihr Repertoire mit Rollen des hochdramatischen Faches zu bereichern; dieser Ehrgeiz führt sie auf die Bahn, die bei dem Ruin ihres köstlichen, in Deutschland nur einmal in dieser Schönheit vorhandenen Materials endet. Hoffentlich hört sie, bevor sie fühlt.

Heinrich Chevalley.

KASSEL: Nachdem bereits im Februar 1901 eine dreiaktige, sehr interessante und musikalisch wertvolle Oper des Italieners Crescenzo Buongiorno, „Das Mädchenherz", vom königlichen Theater aus den Weg über die Bühnen erfolgreich angetreten, fand im gleichen Institut am 29. Januar die Uraufführung von Buongiornos zweitem Opernwerk, dem lyrischen Drama „Michelangelo und Rolla" begeisterten Beifall. Ferdinando Stiatti hat die Handlung nach dem bekannten Drama von C. Lafont geschrieben; in ihrem Mittelpunkt stehen der Bildhauer Rolla, Michelangelo und Rollas Braut Eleonore; den Abschluss des Einakters bildet Rollas Tod in dem Augenblicke, da Michelangelo

den jungen Künstler mit dem goldenen Lorbeer für die zum Wettbewerb von ihm geschaffene und durch seine eigene Hand wieder zertrümmerte Euterpe krönt. Das keineswegs tadelfreie, aber poetisch gehaltene und wirksame Libretto hat durch Ludwig Hartmanns Übersetzung wesentliche Förderung erfahren. Gab die Folge der Scenen dem Komponisten manchen Wink zum musikalischen Aufbau an die Hand, so ist zunächst zu konstatieren, dass Buongiorno, dessen gediegenes reiches Können und feiner Geschmack schon in seinem Erstlingswerk aufs angenehmste berührten, mit vollem Zielbewusstsein an die musikalische Illustrierung des Stoffes gegangen ist. Der aus der Umgebung von Neapel stammende Schüler Serraos ist nicht auf den Verismo eingeschworen; er hat Temperament, Glut und Kraft, aber das hindert ihn nicht, auch als Jungitaliener ein Freund guter Musik und der von dieser unzertrennlichen Mässigung zu sein. Blühende melodische Erfindung und warme Innerlichkeit sind die hervorstechenden Grundzüge von Buongiornos Schaffen. Für die Sänger hat er — der die alte italienische Schule aufs glücklichste mit der neueren Kompositionstechnik vereinigt — zumal in prächtig stimmungsvollen Liebesduetten und Soloscenen sehr schöne Aufgaben geschrieben. Weniger trifft er den leichten Konversationston, bei dessen Begleitung auch das Orchester nicht immer die sonstigen Vorzüge entfaltet. Die Chöre greifen nur knapp, aber geschickt geführt ein. Um die hervorragend gute Aufführung, mit den Herren Weltlinger und Wuzél, den Damen Morny und Porst in den Hauptrollen, hat der königl. Kapellmeister Dr. Beier als ausgezeichneter Leiter allergrösstes Verdienst. Mit Buongiorno zusammen musste er oftmaligen lebhaften Hervorrufen Folge leisten.

Paul Hiller-Köln.

KÖLN: Im neuen Stadttheater, an das sich das Publikum noch immer nicht gewöhnen will und in dem selbst solche Opern ihre Zugkraft versagen, die noch in der vorigen Saison im alten Haus ein sicheres Geschäft bedeuteten, versucht es die Direktion mit einigen Gästen, allerdings auch ohne sonderliches Glück. Willy Birrenkoven, ein früheres, langjähriges Mitglied der Kölner Oper, bewies als „Siegfried", dass ihm noch ein schönes Organ zu eigen ist, und dass seine gute Vortragsweise zum eisernen Bestande seiner Kunstausübung gehört.

Paul Hiller.

KÖNIGSBERG I. PR.: Unser Stadttheater leidet sozusagen am „gastrischen" Fieber. Kaum hatte Heinrich Knote die von seiner glänzenden Stimme und ihrem Beifallecho widerhallenden Räume verlassen, so kam Hans Mohwinkel, um ihn als Holländer, Trompeter, Sachs und Don Juan mit mehr oder weniger Berechtigung in seiner Ruhmesernte abzulösen. Erlebnisse bereitete nach ihm Emmy Destinn in den zwei entgegengesetzten Rollen der Carmen und der Senta, mit denen sie bis ins Innerste griff; ihre Valentine in den „Hugenotten" deckte nur die grosse Opernhaftigkeit, vulgo Lüge, dieser Figur erschreckend auf. Das wenig erfreuliche Engagementsgastspiel einer Primadonna brachte uns Beethovens „Fidelio", und nach ihrem Weggange erschienen endlich auch „Lohengrin" und „Freischütz" zum erstenmal in diesem Winter. Die einzige Novität war eine Operette, Dellingers „Jadwiga".

Paul Ehlers.

KOPENHAGEN: Die Thätigkeit der Königl. Oper hat in den letzten zwei Monaten keinerlei Resultate gezeitigt. Eine an sich sehr wenig notwendige Neueinstudierung der „Carmen" wurde verschoben, und das Gastspiel des trefflichen schwedischen Sängers John Forsell brachte leider nur Wiederholungen der beiden Opern, in denen er bei seinem vorigen Besuch bereits geglänzt hatte: Don Juan und Wikingeblod von Lange-Müller. Der auch darstellerisch bedeutende Sänger wäre noch gern als fliegender Holländer und in der Walküre (Wotan) aufgetreten — leider liess sich das aber nicht erzwingen.

Dr. William Behrend.

LEIPZIG: Kammersänger Bertram, der in einer von Kapellmeister Hagel mit grosser Geschwindigkeit und einigen Kürzungen besorgten Meistersinger-Aufführung als Gast den Hans Sachs interpretierte und im allgemeinen sowohl der Gemütsinnigkeit, als auch des rechten Humors für die volle Verlebendigung dieser herrlichsten Meistergestalt ermangelte, konnte sich mit stimmlich bedeutenderen Einzelheiten seiner Leistung vielen Beifall ersingen. Paula Doenges, die hierorts sehr beliebte ehemalige Primadonna der Leipziger Oper, gastierte neuerdings in der „Cavalleria rusticana", im „Rienzi" und im „Bajazzo", wobei sie denn besonders als stimmhafte Irene lebhaft gefeiert und für die durch ihr Gastspiel einzig ermöglichte Aufführung von Wagners hochgemuter Römeroper bedankt wurde. Wilhelm Kruse, vom Stadttheater in Düsseldorf, der auf Engagement als Silvio und als Graf Luna gastierte, erwies sich als Inhaber einer besonders nach der Höhe zu recht kräftigen Baritonstimme, der jedoch — ebenso wie auch seiner Darstellungsweise — zur Zeit noch jeder künstlerische Schliff abgeht. Am 23. gab es einen von Kapellmeister Porst und Oberregisseur Goldberg tüchtig vorbereiteten, aber wirkungslos verlaufenden Novitäten-Abend mit dem einaktigen Opernmysterium „Die Beichte" von Ferdinand Hummel und der einaktigen Dorfidylle „Das war ich" von Leo Blech, wozu dann als Erfrischung für das Publikum noch die „Cavalleria rusticana" serviert wurde. Im erstgenannten Werk wurden bei ungünstiger Besetzung der Beaten-Partie die beiden Männerrollen von den Herren Urlus (Jacinto) und Schütz (Manoel) sehr anerkennenswürdig interpretiert, in der Dorfidylle aber besonders das Röschen durch Frl. Gardini, die Pächterin durch Frl. Seebe und der Pächter durch Herrn Gross in sehr ansprechender Weise gesungen und dargestellt. Hummels Opernmysterium krankt bei nicht besonders eigenartiger, aber vorwiegend recht ausdrucksvoller, musikalischer Erfindung an Unverständlichkeit der gleichsam nur den Abschluss einer komplizierten Vorgeschichte bildenden Textdichtung von Axel Delmar und an zu dicker Instrumentierung, durch die denn auch noch die wenigen aufklärenden Worte der Singenden erstickt werden, wogegen Blech den liebenswürdig-schlichten Textvorwurf von Richard Batka mit einer wesentlich originelleren und wirksamer instrumentierten, allerdings aber auch in Missklängen, widerspenstigen Rhythmen und Verleugnungen aller Tonalität — kurzum ganz in modernster Poly-Kakophonie schwelgenden Über-Musik erdrückt. Bei der ersten Wiederholung wurden die beiden Novitäten mit dem „Bajazzo" kombiniert, dann aber nur noch „Das war ich" beibehalten und als weniger anmutiges Gegenstück zu d'Alberts viel natürlicherer und herzlicherer „Abreise" vorgeführt. Dann aber brachte der letzte Januar-Abend ein wahrhaft schönes und ergreifendes Kunsterlebnis mit dem begeistert aufgenommenen Gastspiel von Lilli Lehmann-Kalisch als Fidelio.

Arthur Smolian.

MAGDEBURG: Mehr wie andere Bühnen grösseren Umfangs geben wir Wagner, was Wagner gebührt: strichlose Aufführungen der meisten seiner Werke. In diesen Monat fielen drei ungekürzte Aufführungen der „Walküre", die auch nach der Art ihres Verlaufs starkes Interesse erregten. Als Siegmund hatte Kurz-Stolzenberg einen ansehnlichen Erfolg. Einen Wotan besitzen wir zur Zeit nicht. Franz Frank aus Stettin sang ihn, dann Julius Zarest, dann Bachmann. Leo Blechs Oper „Das war ich" hatte einen freundlichen Erfolg. Repertoire-Operchen wird das Werk aber kaum werden.

Max Hasse.

MAILAND: im Januar. (Italienische Opernchronik.) Auch der diesjährige italienische Opernwinter scheint keine sonderlichen Ergebnisse zu zeitigen. Sofern Mascagni den Fängen der amerikanischen Beutegeier mit heiler Haut entrinnen sollte, wird er sich damit abzufinden haben, dass der italienische Unterrichtsminister seinen Pesareser Gegnern Recht gab und in die Absetzung des redseligen, aber nicht übermässig fleissigen

Konservatoriumsdirektors willigte. Nach Rossini, dem Schwane, wird man Mascagnis als der Gans von Pesaro gedenken. Wohin sich der vielgeprüfte Maëstro jetzt wenden wird, steht noch nicht fest; seine Schaffenslust dürfte bei seiner zur Zeit gedrückten Stimmung kaum eine rege sein. Sein Freund und Nebenbuhler Leoncavallo lässt alle vier Wochen die Nachricht in die Presse gelangen, dass er wiederum einen neuen Opernstoff in Angriff genommen habe; ist meine Zählung richtig, so schreibt er gegenwärtig an sechs Partituren zugleich. Neuerdings hat es ihm der berüchtigte neufranzösische Roman „Aphrodite", von Pierre Lhouys, angethan — ein Buch, das man nur mit doppelten Handschuhen und zwischen zwei mit einer starken Karbollösung gefüllten Badewannen zu lesen fähig ist. Die Tonkunst muss viel leiden. Als ob es an der abschmeckenden, musikdramatisch gestreckten „Zaza" noch nicht genug wäre! Puccinis „Madame Schmetterling" soll ihre erste Aufführung in Buenos-Aires erleben. Das heisst: der Komponist wagt nicht, auf einen starken Erfolg in seinem Heimatlande zu hoffen. Auch Puccini wird seine eigenen Gedanken bald ausgelaugt haben. Als ich im Jahre 1890 zuerst auf seine „Willis" hinwies, in denen der Typ des Intermezzos der „Cavalleria" bereits vorgebildet ist, erhoffte ich mir ein kräftigeres Wachstum seines sympathischen Talentes. Auf seine „Manon" möcht' ich wieder einmal aufmerksam machen. Sie ist ideenreicher als die „Bohême" und die „Tosca"; ihre beiden ersten Aufzüge dünken mir das Beste, was bisher im jungitalienischen Lager hervorgebracht wurde. Bezüglich der Stimmführung und Instrumentation nicht so elegant gearbeitet wie die „Manon" Massenets, schlägt sie diese durch Frische der Erfindung und Eigenart der Charakteristik. — Umberto Giordano nährt seinen jungen Ruhm auch nur mehr mit schönen Versprechungen, seitdem er durch Heirat zum wohlhabenden Manne wurde. Franchetti bringt nach wie vor Millionärsmusik zu Papier; er ist ein ins Italienische übertragener Adalbert von Goldschmidt, nur mit besser gefestigten theoretischen Kenntnissen. Von den Dii minorum gentium schweigt man lieber. Smaregliss „Oceana", die demnächst in der „Scala" einstudiert werden soll, wird sich schwerlich als ein Treffer ersten Ranges erweisen. Einstweilen hilft man sich an der für Italien tonangebenden Opernbühne und anderwärts mit Neueinstudierungen und wenig glücklichen Versuchen von der Art der theatralischen Verschlimmbesserung der „Damnation de Faust". Der von dem hochbegabten Toscanini musterhaft geleiteten „Darstellung" dieses Werkes hab' ich nachzurühmen, dass sie an Gediegenheit der Vorbereitung, in der Entfaltung von Klangschönheit und rhythmischer Energie erheblich über den Aufführungen stand, die ich ehedem in den Konzerten Edouard Colonnes und des Pariser „Conservatoires" hörte. Gerade die tadellose Wiedergabe der Partitur machte es recht deutlich, wie viel die „Legende" bei einer scenischen Darstellung an Stimmungsreiz einbüsst. Die Glanzstücke: der Sylphenchor und -Tanz, die Menuett der Irrlichter, die „Invocation à la nature" verlieren im Opernhause an phantastisch-poetischem Zauber und werden zu halbwegs überflüssigen Beigaben einer mittelmässigen Feerie. Das schwächliche Liebesduett wirkt auf den Brettern überaus hölzern; Mephisto muss, um bei einem bühnenmässigen Vortrage seines Ständchens nicht gar zu steif zu erscheinen, notgedrungen in die Karrikatur verfallen; Fausts Höllenfahrt wird in Form einer zu einer Wandeldekoration von drei Kilometer Länge auseinandergezerrten Wolfsschlucht vollends zur Groteske. Die Moral: man überlasse die „Damnation" ebenso dem Konzertsaal wie Liszts „Heilige Elisabeth". Auf dem Theater bleibt das wichtigste Erfordernis: Handlung, und zwar Handlung mit festem Rückgrat. — Auch mit ihrer zweiten Winterspende, mit der Wiederaufnahme von Verdis „Louisa Miller", hatte die „Scala" wenig Glück. Die Mailänder Kritik meinte, die Schuld sei der „hyperromantischen" Tragödie Schillers beizumessen, mit der man heutigestags nichts mehr anzufangen wüsste. Dass just im Gegenteil „Kabale und Liebe" das erste,

bisher von keinem Modernen auch nur in Einzelheiten übertroffene realistische Meisterwerk der deutschen dramatischen Dichtung ist, davon wird man die Herren schwerlich überzeugen. — In Rom hatte der stark zusammengestrichene „Siegfried" bei teilweise unzulänglicher Besetzung einen Verlegenheitserfolg, der durch Höflichkeitsrücksichten gegen den schliesslich doch noch einmal erneuerten „Dreibund" bedingt wurde. Ein „Siegfried", der den musikalisch ultrakonservativen Römern gefallen sollte, müsste ein Pendant zu dem für die ewige Stadt bestimmten „Goethe" Professor Eberleins abgeben, also sich recht gefällig, verzierlicht und übergiättet anlassen — ein Wälsung, der sich sein Schwert in einer Pralinéfabrik schmiedet. Erinnere ich mich recht, so hat übrigens auch Wagner den „Ring des Nibelungen" für das deutsche Volk geschrieben. Das schliesst jedwede welsche Versimpelung aus. Hingegen wäre Italien ein neuer Verdi herzlich zu gönnen. Ob man auf einen solchen Meister des dramatischen Ausdrucks etwas längere oder kürzere Zeit zu warten haben wird: beachtenswerte neue Bühnentalente werden sich bald wieder südlich der Alpen zum Wort melden. Denn so beklagenswert der jetzige Tiefstand der italienischen Produktion auch ist, so haben die Tonsetzer der Halbinsel doch immer noch volle Fühlung mit dem Theater. Das ist das Entscheidende. Das giebt uns mehr als alles andere die Berechtigung, von der Zukunft der italienischen Oper wiederum Besseres zu erwarten. Paul Marsop.

MANNHEIM: Unser lyrischer Tenor Wilh. Otto ist infolge interner Differenzen nach viermonatlicher Thätigkeit abgereist, sein Vertrag wurde von der Theaterleitung in gegenseitigem Einverständnis der beiden Teile sofort gelöst. Nun sucht die Intendanz Ersatz für den lyrischen Tenor, den Tenorbuffo und den Heldentenor, ausserdem muss eine Koloratursängerin und soll eine Operetten-Soubrette sowie eine zweite Altistin für Oper und Operette gefunden werden. Da gab's denn Gastspiele. Für das dramatische Tenorfach wurde Carlén-Bremen bereits engagiert, alle anderen Fächer sind noch nicht besetzt. Das Repertoire war in letzter Zeit fast trostlos. Als Novität erschien ein Ballet „Liebesthränen" in seiner Uraufführung. Das „Libretto" ist von unserer Balletmeisterin Frl. Robertine verfasst, die Musik schrieb ein jugendlicher Musikeleve des Budapester Konservatoriums, Robert Messiényi. Die „Handlung" spielt in Ungarn, der zweite Teil ist sehr phantastisch, die Tänze und der grösste Teil der Musik zeigen Eigenart, nationale und persönliche, und der Erfolg war für beide Autoren ein sehr ehrender. In der Oper gelangte „Samson und Dalila" zur Erstaufführung; die Novität, die vor 25 Jahren in Weimar das Licht der Rampen erblickte, kam sehr verspätet, man hatte hier für die undramatische Handlung wenig Sympathie und für die Musik Saint-Saëns nicht viel mehr. Aufführung und Ausstattung der Oper waren sehr lobenswert. Betty Kofler gab eine treffliche Dalila, für unsern schwer erkrankten Helden Herm. Krug sprang Rob. Schirmer aus Strassburg ein, dessen Art zu singen nicht in gleicher Weise gefiel, wie seine von Haus aus hübsche Stimme. K. Eschmann.

MÜNCHEN: Die angekündigte Opernneuheit, Bruneaus „Messidor" ist Mitte Januar im Hoftheater zur Aufführung gekommen. Man war angenehm überrascht, weil sich seit den vorjährigen Festspielen von besonderen Thaten nichts mehr gerührt hatte, aber von dem Werk selbst enttäuscht. Das Zolasche Libretto wimmelt von dramatischen Schnitzern. In vier Akten oder fünf Bildern wird die Fabel, die ja nicht ohne wirksame Pointen ist, bald unverhältnismässig breit, bald übertrieben knapp auseinandergelegt; das episodische Beiwerk, das in Zolas Romanen durch den reichen Gehalt an Milieu, Stimmung, Charakteristik oft den wertvollsten Teil ausmacht, ist fast ganz gestrichen, ohne dass es dem Dichter gelungen wäre, die Spuren der Romancierung überall zu verwischen; so fehlt einfach der Hintergrund und damit den Charakteren die Wahrscheinlichkeit: das Drama entwickelt sich nicht ausschliesslich aus der Natur seiner

Gestalten, es bedarf dringend künstlicher Eingriffe, damit es nicht elend stecken bleibe, und — das ist das allerschlimmste — es verquickt in der unsinnigsten Weise derben Naturalismus mit zarter Romantik. Nachdem nämlich zwei Akte hindurch die armen Goldwäscherleute in ihrem Gebirgswinkel gegen den reichen Fabrikbesitzer mit der obligaten schönen Tochter nach allen Regeln der modernen Streiktechnik aufgehetzt worden sind und der leidlich gespannte Zuhörer nunmehr begierig ist, wie sich der Liebhaber der schönen Tochter als Haupt der Verschwörer aus der heiklen Affaire ziehen werde, kommt auf einmal ein unterirdisches Ballet daher, eine pantomimische Scene der Personifikation von Gold, Herrschsucht und Liebe, die dann durch das plötzliche Erscheinen der hysterischen Mutter des Liebhabers in Trümmer stürzt und uns um die mühsam gewonnene Stimmung bringt. Wie kommt das Ballet in die Oper und die alte Frau in das Ballet? Soll es einen Traum versinnlichen? Was hat es dann mit dem nüchternen Drama zu thun? Oder soll es den bergsturzerzeugenden Maschinengott im vierten Bild, das Naturereignis „motivieren", das den reichen Fabrikbesitzer um sein Gut und die anstürmende Rotte der Streiker um den Genuss der eigenhändigen Demolierung bringt? Kurz, es ist eine Lüge, ein Stückchen Schminke aufs bleiche Laster, mit dem Erfolg, dass wir dem letzten Bild „Messidor", das uns das natürliche Ende eines unnatürlichen Schurken und das selbstverständliche „Siekriegensich" inmitten prangender Sommerpracht vorführt, überhaupt nicht mehr glauben. Der Eindruck des ekstatischen Schlusses ist gemacht, sentimental, fad, ja womöglich noch opernhafter als das ganze Stück und jedenfalls der schlagendste Beweis, dass ein gedankenreicher Romancier nicht notwendig auch ein fermer Dramatiker sein muss. Der Komponist, nach dessen Anregungen, wie man sagt, Zola das Opernbuch zurecht gemodelt hat, ist offenbar nicht mit leeren Händen an die Vertonung des „Messidor" gegangen; er brachte eine achtbare Fertigkeit im Ausspinnen und Farbenauftragen schon mit. Er beherrscht als gebildeter Mensch und Musiker den musik-dramatischen Jargon, ist der kümmerlichen unrhythmischen Prosadichtung im melodischen Ausdruck weitüberlegen und schreibt ein anregendes Orchester, das hin und wieder heftig wagnerit, aber auch sonst den Firnis der Vornehmheit nicht ohne Not preisgiebt. Am frischesten wirken alle diejenigen Partieen der Oper, in denen der Tonsetzer die Gelegenheit zum spezifisch heimatlichen Idiom nicht unbenutzt liess und herzhaft französisch schrieb, im Ballet und im letzten Akt. Was die musikalische Eigenkraft Bruneaus betrifft, so darf man keine starke Persönlichkeit im „Messidor" suchen. Sein Talent ist äusserlich, dekorativ, nachempfindend, es liegt mehr in der Federspule als im Kopf. Phantasie und Gemüt haben nicht viel zu sagen; sie wären freilich in der Messidorgeschichte zumeist auch am unrechten Platz. — Die Aufführung war die erste in Deutschland; gut vorbereitet, aber nicht entsprechend glücklich. Es fehlte der unmittelbare Kontakt zwischen den Darstellern, wenn auch einzelne Darbietungen recht erquicklich waren. Am besten spielte und sang Bauberger den verruchten Mathias. Bürgers Wilhelm war ohne Psyche, derb und doch wieder fast lächerlich sentimental, die Helene des Frl. Koboth dagegen zu spirituell. Ihr Vater, der Fabrikherr Kaspar wurde von Klöpfer klangschön gesungen, aber schlecht dargestellt; überdies sah er zu jung aus. Das Publikum verhielt sich anfänglich zurückhaltend-freundlich, kam mit dem zweiten Akte allmählich in Stimmung, mit dem dritten daraus und in den letzten nicht mehr hinein. Aber es beliebte zu klatschen, wie bei Premièren üblich, und den freudestrahlenden Komponisten hervorzurufen. Interessant war diese Neuheit zweifellos, schon weil sie Interessenten wieder die Lehre gab, dass die Oper mit dem Libretto steht oder fällt. Aber — Hand aufs Herz — wert war sie die viele Mühe und Zeit nicht, auch nicht, dass man ihretwegen die zwei längst erwarteten deutschen Werke „Lobetanz" und „Pfeifertag" abermals zurückstellte. Und

schliesslich hat doch gerade ein Hof- und Nationaltheater nicht die Aufgabe, in exotischen Opern zu experimentieren auf Kosten der neuen einheimischen.

Dr. Theodor Kroyer.

NEW-YORK: Im Metropolitan Operahouse gelangten seit meinem letzten Bericht von neu einstudierten Opern zur Aufführung: Hugenotten, Regimentstochter, Pagliacci, Tristan und Isolde, Rheingold. Die Meyerbeerschen Opern sind hier aus dem Grunde beliebt, weil an einem Abend eine ganze Menge von berühmten Sängern darin auftreten kann. Die Hugenotten brachten daher in einer glänzenden Besetzung mit den Damen Gadski, Sembrich, Scheff und den Herren Alvarez, Scotti, Ed. de Reszke und Journet mehrere gefüllte Häuser. Eine gleiche Zugkraft übten die an einem Abend gegebenen Regimentstochter und Pagliacci aus. Die „Marie", obgleich von Frau Sembrich augenscheinlich sehr bevorzugt, gehört durchaus nicht zu ihren guten Partieen. Im ersten Akt vermisste ich jegliche Naivetät und frische Soubretten-Keckheit. Es fehlt Frau Sembrich für diese Rolle die natürliche Lebhaftigkeit. Herr Gilibert war ein trefflicher Sergeant Sulpice. Leider ging der Dialog in dem grossen Hause fast ganz verloren. — Eine phänomenale Wiedergabe hatten die Pagliacci. Alvarez, dieser temperamentvolle, stimmgewaltige Tenorist, zeigte sich als „Canio" von vorteilhaftester Seite. Vollkommen ebenbürtig war ihm Scotti als „Tonio". Scotti giebt den „Tonio" als fühlenden Menschen, er stellt einen Charakter von verblüffender Natürlichkeit auf die Bühne. Dazu ist sein Gesang stets edel. Vorzüglich war Fritzi Scheff als „Nedda". Ihre sympathische Erscheinung und ihr munteres Spiel verhalfen ihr jedoch mehr zu dem grossen Erfolg als ihr Gesang. — In „Tristan und Isolde" wurden die Titelrollen von Frau Nordica und Herrn Anthes gesungen. Während Anthes auf dem besten Wege ist, ein vorzüglicher Tristan zu werden, bewies Frau Nordica abermals, dass sie absolut keine Begabung für das Wagnersche Musik-Drama besitzt. Trefflich ist der „Marke" Ed. de Reszkes, und Bispham ist ein sehr beachtenswerter, teilweise vorzüglicher „Kurwenal". Die „Brangäne" der Frau Kirkby-Lunn ist nur recht mittelmässig, wenn die Dame auch prächtiges Stimmmaterial hat. Besonderes Lob muss ich Kapellmeister Alfred Hertz aussprechen. Er ist ein ganz hervorragender Tristandirigent. Als ebenso ausgezeichnet bewährte er sich in „Rheingold", womit der Nibelungen-Cyklus seinen Anfang nahm: van Rooy als „Wotan", Anthes als „Loge", Bispham als „Alberich", speziell Reiss als „Mime", Schumann-Heink als „Erda" sind rühmend zu nennen. Die „Rheintöchter" wurden von den Damen Scheff, Schumann-Heink und Bridewell recht gut gesungen. Frau Reuss-Belze als „Fricka" konnte ziemlich genügen, die „Freia" des Frl. Marylli war zu opernmässig. Recht gut war der „Fasolt" des Herrn Blass, während der „Fafner" des Herrn Elmblad nicht auf unsere Bühne passt. — Anthes giebt im Ring-Cyklus den Loge, Siegmund und die beiden Siegfriede.

Arthur Laser.

PARIS: Während die Grosse Oper sich darauf beschränkt, das alte Repertoire aufzutischen — sogar „Rigoletto" ist wieder aufgetaucht — wird in der Komischen Oper unaufhörlich gearbeitet. Wenige Wochen nach der „Karmeliterin", die sich trefflich behauptet und schon vor der 20. Aufführung steht, hat die Komische Oper ein neues Werk „Titania" von Georges Hüe herausgebracht. Das Buch, in dem nur die Figuren von Oberon und Titania dem „Sommernachtstraum" entlehnt sind, während die Handlung mit Beihilfe freierfundener Personen selbständig gestaltet erscheint, ist dramatisch nicht gerade wirksam, bietet aber dem Tonkünstler Anlass zur Entfaltung seiner Mittel. Diesmal ist Georges Hüe glücklicher gewesen als im vorigen Jahre mit seinem in der Grossen Oper abgelehnten „König von Paris". Er hat eine interessante, auch durch ihre leichtflüssige, wohltönende Instrumentierung bemerkenswerte Partitur geliefert, die be-

weist, dass in ihm mehr steckt, als man annahm. Es wird uns gar nicht Wunder nehmen, wenn der nach hiesigen Begriffen noch junge Künstler mit seinem nächsten Bühnenwerk den Erfolg, der ihm diesmal nur in beschränktem Masse zu teil geworden, voll erringt. Dr. O. Berggruen.

PETERSBURG: Nach der Oper „Servilia" von Rimsky-Korsakow wurde im Marien-Theater eine zweite Novität „Francesca da Rimini" von Napravnik aufgeführt. Der Stoff dieser Oper ist der Tragödie von Philipps entnommen. Das Werk, das als die beste Oper des Autors anzusehen ist, wurde in einem ariosen Stil geschrieben; die Musik schildert ausdrucksvoll die Entwickelung der dramatischen Handlung und beweist, fremder Einflüsse ungeachtet, dass der Autor nicht nur ein erfahrener Komponist, sondern auch ein grosser Kenner der Bühne und der Opernformen ist. Als die schönsten Stellen des Werkes kann man bezeichnen: die Orchester-Einleitung, das effektvolle Chorgebet hinter der Scene, das Lied von Paolo, die zarte Musik des zweiten Bildes im dritten Akt, das die Vorlesung der Lancelott-Sage enthält und endlich das Liebesduett im vierten Akt. Unter den Mitwirkenden ragte das Ehepaar Figner in den Titelrollen als Paolo und Franceska hervor. N. von Kasanli.

PRAG: Die deutsche Oper hat mit Saint-Saëns prächtig ausgestattetem „Samson und Dalila" das lang entbehrte Zugstück gefunden, trotzdem Elsner-Samson in F. Fellwock keine gesanglich ebenbürtige Dalila gegenüber steht. Im übrigen war die Aufführung unter Leo Blech sehr gelungen. Bogumil Zepiers komische Oper der „Vicomte von Letorrière" brachte es über einen freundlichen Achtungserfolg nicht hinaus. Die unklare Handlung und eine ungenügende scenische und musikalische Wiedergabe schmälerten das Vergnügen an der hübschen Musik, die freilich im Zimmer besser wirkt als im Theater und über gute Ansätze und momentane Einfälle nie zum wahren Gestalten kommt. Von den Solisten gab sich namentlich der Titelheld Aranyi viel verlorne Liebesmüh. Eine treffliche Aufführung der „Euryanthe" brachte schliesslich Prags Ruf als Musikstadt zu neuen Ehren. Es war nämlich ein starker Erfolg. — Das cechische Nationaltheater hat seinem Spielplan mit Glück Lortzings „Wildschütz" einverleibt. Herr Polak ist ein famoser Baculus. An ein für die Bühne untaugliches phantastisches Märchenstück von Zeyer „Unterm Apfelbaum" hat Josef Suk allerhand schöne stimmungsvolle Musik verschwendet. Jetzt soll „Louise" der rettende Engel werden. Vederemo. Dr. R. Batka.

STOCKHOLM: Unter den gastierenden Künstlern trat besonders Kammersänger Franz Naval hervor. Sowohl als Georges Brown in „Die weisse Dame" wie als Don José in „Carmen" und Rodolf in „Bohème" hat er es verstanden, die ganze Hauptstadt zu fesseln. Neben Naval ist das glänzende Debut der Altistin Mendahl als Fides zu erwähnen. Tobias Norlind.

STRASSBURG: Nesslers „Rattenfänger" erschien neu einstudiert, mit dem tüchtigen lyrischen Bariton Preuse in der Titelrolle; aber wie abgeblasst erscheint doch diese Musik mit ihrer schwerfälligen Rhythmik und trübfliessenden Instrumentation! Ordentlich lebensfrisch wirkte dagegen noch des älteren Boieldieu „Weisse Dame". Eine im ganzen wohlgelungene Meistersingerreprise (unter Lohse) bot einen kernigen Hans Sachs von H. Pokorny, zugleich aber auch ein bedauerliches débâcle des mit so grossen Hoffnungen begrüssten Heldentenors van der Beeck. Möge es dem Sänger vergönnt sein, zu erweisen, dass das „versungen und verthan" des Abends nur ein Augenblicksmisserfolg gewesen sei! — Die „internationale" Diva Thea Dorrée konnte in mehreren Rollen, namentlich als Carmen, vornehmlich darstellerisch, zum Teil aber auch stimmlich lebhafteres Interesse erwecken. Dr. G. Altmann.

WARSCHAU: Die Neuinscenierung von Rossinis „Wilhelm Tell" mit Battistini in der Titelrolle war wieder einmal eine der hiesigen Hofbühne würdige. Battistini bot eine ganz einwandfreie Leistung; neben ihm machte sich nur noch Frl. v. Kaftal „Gemmy" bemerkbar, die durch den Wohlklang ihrer wunderhübschen, leicht ansprechenden Stimme, sowie durch geschmackvollen Vortrag für sich einnimmt. Ausserdem feierte die Künstlerin noch als Zerline im „Don Juan" Triumphe. — Die nächste Première ist die „Walküre", die von Kapellmeister Podesti einstudiert wird.

Leo Fischer.

WIEN: Die „Euryanthe" war nicht nur das Schmerzenskind Webers — sie ist seit ihrer Geburt auch das Schmerzenskind des Publikums, das so gerne lieben möchte, wo es nicht lieben kann. Es wird ihm, trotz der herrlichen Melodieen, trotz der vielfach gelungenen Charakteristik und Stimmungsreize von bestrickendem Zauber, zu schwer gemacht, sich diesem Werk ohne Rückhalt hinzugeben. Die Hemmungsmomente liegen in der völlig verfehlten, geradezu albernen Dichtung und in der Zwiespältigkeit des musikalischen Stils dieser Oper. Weber machte in „Euryanthe" die ersten zaghaften Schritte auf der Bahn, die Wagner kühn und alle Hindernisse überschreitend durchmessen hat. Die ersten Stationen dieser neuen Richtung führen zunächst zu weit ab von der in ihrer Art völlig befriedigenden Mozartschen Opernform — lassen aber kaum noch den Ausblick zu auf das grosse Ziel des musikalischen Dramas. Das musikalische Drama verlangt vor allem, dass die Musik in einer bedeutenden, fruchtbaren dramatischen Grundlage wurzle, von ihr genährt werde und mit ihr verwachsen sei. Die Verbindung des dichterisch Abgeschmackten mit dem musikalisch Glänzenden und Genialen verdunkelt das letztere, wie der Tintenfisch klares Wasser. Zum mindesten am Theater. Der neueste, diesmal von Direktor Mahler geleitete Versuch, die „Euryanthe" zu beleben, konnte aus mannigfachen Gründen noch weniger glücken, als die im Laufe der achtzig Jahre seit deren Erstaufführung unternommenen. Für die Hauptrollen der „Euryanthe" haben wir derzeit nur eine dazu prädestinierte Darstellerin, Fräulein von Mildenburg für die Eglantine. Sie bot denn auch eine geniale Leistung voll Grösse und Macht der Accente. Frau Förster-Lauterer als Euryanthe stand recht weit hinter ihr zurück. Sie war manieriert im Spiel und gesangstechnisch nicht zureichend. Herr Demuth bewährte sich wie immer als ausgezeichneter Gesangskünstler — aber seinem Lysiart fehlte jeder dämonische Zug. Herr Slezak hatte als Adolar glückliche Momente. Sein Organ glänzt, aber er vermochte es nicht, für die verwaschene Rittergestalt Interesse zu erwecken — was freilich nur schwer gelingen mag. Das innige Bedauern darüber, dass C. M. von Weber dem gefrässigen Moloch, als welcher sich das Opernbuch der Frau von Chezy erweist, so herrliche Melodieen vorgeworfen, vermag das seit langem besiegelte Bühnenschicksal der „Euryanthe" nicht aufzuhalten.

Gustav Schoenaich.

KONZERT

AMSTERDAM: Trotz aller Anstrengungen anderer Quartette, den „Böhmen" in Holland das Feld streitig zu machen, will dies nicht gelingen. Weder das Fitzner-Quartett, noch das seit mehreren Jahren wiederkehrende Schörg-Quartett mit seinen hervorragenden Leistungen haben es vermocht die Gunst des Publikums zu erringen, dessen Enfants gâtés nun einmal die feurigen „Böhmen" mit ihrem elektrisierenden Spiel sind. Aufsehen erregte das Erscheinen des Steindel-Quartetts aus Stuttgart, bestehend aus Musikdirektor Steindel (Viola) mit seinen drei munteren Jungen Albin, 7½ Jahr (Geige), Max, 9½ Jahr (Cello) und Bruno, 12 Jahr (Klavier), dessen Leistungen im Zusammen- und Einzelspiel ganz hervorragende waren.

Aussergewöhnliches Talent der Knaben und eigenartige pädagogische Begabung des Vaters haben hier etwas wunderbares gezeitigt. Das letzte Konzert von „Tonkunst" brachte ein interessantes Klavierquintett von Dirk Schäfer. Voll edler Harmonik, mit wuchtigem Hauptmotiv und einheitlich durchgeführt, ist dasselbe eine wertvolle Bereicherung der Kammermusik-Literatur. — Belgiens grosser Geiger Ysaye erschien im Konzertgebouw, durch sein vornehmes, beseeltes Spiel die Herzen bezaubernd. Ferner bereitete das Konzertgebouw auserlesene Genüsse durch zwei von R. Strauss dirigierte Festabende, in denen der musikalische Himmelsstürmer durch Vorführung einer Anzahl seiner Tongebilde mit dem prachtvollen, seinen Intentionen mit innigem Verständnis folgenden Orchester einen immensen Erfolg davontrug. Für den erkrankten Messchaert sang Hans Giessen aus Dresden eine Anzahl Straussscher Lieder und entfaltete eine grossartige Vortragskunst. Hans Augustin.

ANTWERPEN: Zwei Concerts Populaires der Orkestvereeniging, eins der St. Royale d'Harmonie und ein Mittwochs-Konzert der St. Royale de Zoologie bilden die nennenswerten musikalischen Ereignisse seit meinem letzten Bericht. In einem der erstgenannten Concerts Populaires trat die Violinistin Henriette Schmidt mit dem d-moll-Konzert von Tartini auf, in dem sie sich als hochbegabte Geigerin klassischen Stils auszeichnete. Schöner, reiner, edler und breiter Ton kennzeichnen ihr Spiel. Ihr ebenbürtig zur Seite stand eine Sängerin ersten Ranges, Emma Birner, eine mit reiner und weicher Stimme begabte Künstlerin. Das Orchester unter Constant Lenaerts umsichtiger Leitung lieferte durch die feine, durchdachte Wiedergabe von Tschaikowskys fünfter Symphonie und eine brillante Ausführung von Dvořáks Hŭsitská-Ouvertüre den Beweis unbestreitbarer Fähigkeit. Ferner bot das jüngst stattgehabte Volkskonzert einem zahlreich versammelten Publikum Gelegenheit, das Talent des Violinisten Matheo Crickboom in Bachs a-moll- und Mozarts Es-dur-Konzert zu würdigen. Bemerkenswerte Wiedergaben des Orchesters waren ferner: Haydns Militär-Symphonie, das Andante con moto aus der unvollendeten Symphonie von Schubert und die Oberon-Ouvertüre. In dem oben erwähnten, nur Werken des französischen Symphonikers Saint-Saëns gewidmeten Konzert der St. Royale de Zoologie, hat der hiesige Geigenkünstler Gustav Walther die Gelegenheit wahrgenommen, mit einer hochbrillanten Ausführung des zweiten Konzertes h-moll und Introduction et Rondo capriccioso seinen Ruf als Virtuose zu bestätigen, während das Orchester sich unter Führung Edward Keurvels in verschiedenen Werken des französischen Meisters als erstklassiger Musikkörper bewährte. Die St. Royale d'Harmonie bot ihren Mitgliedern mit dem, unter Mitwirkung von Prof. Arthur de Greef, der Griegs Klavierkonzert, sowie das zweite von Saint-Saëns in vollkommener Weise mit unermüdlicher Bravour vortrug, veranstalteten Gesellschafts-Konzert einen wahrhaften Genuss, wozu die Altistin Jean Pacot durch den Vortrag einiger Lieder das ihrige beitrug.

Jules C. Schmitz.

BASEL: Eugen d'Alberts allesbezwingende künstlerische Persönlichkeit hat unserem siebenten Abonnementskonzert, in dem er als Pianist, Komponist und Dirigent beteiligt war, das Gepräge gegeben. Mit einer wahrhaft, genialen, technisch wie geistig gleich eminenten Wiedergabe des Lisztschen Es-dur-Konzertes, der Wanderer-Phantasie und einiger Solostücke hat d'Albert bei den zahlreicher als gewöhnlich erschienenen Zuhörern einen ganz gewaltigen Eindruck gemacht, und Stürme von Beifall entfesselt. Auch seine von ihm dirigierte Ouvertüre zum „Improvisator" wurde beifällig aufgenommen. Weiter lernten wir unlängst Reisenauer ebenfalls als hochbedeutenden Liszt-Interpreten mit dem Vortrag des A-dur-Konzerts kennen. Aus der Reihe der Novitäten für Orchester seien die d-moll-Symphonie von César Franck, das „Londoner Leben" von Elgar und die

Othello-Ouvertüre von Dvořák hervorgehoben. Zu einem eigentlichen musikalischen Ereignis erster Ordnung gestaltete sich das einzige in der Schweiz gegebene Konzert der Meininger unter Steinbach, zu dem sich die musikalische Elite der ganzen näheren und weiteren Umgebung Basels eingefunden hatte. Dr. H. Stumm.

BERLIN: Ein Komet an unserem Musikhimmel ist erloschen! Die Meiningische Hofkapelle, die, dem glänzenden Wandersterne gleich, einst unter der Reformatorfaust Hans von Bülows der musikalischen Welt Aufklärung und Belehrung brachte, sie in Staunen und Bewunderung setzte, und später mit Fritz Steinbach an ihrer Spitze zeigte, dass sie trotz treuester Pflege der alten, geheiligten Tradition nicht gesonnen sei, nur von der ruhmvollen Vergangenheit zu zehren, sondern weiterzustreben, dem prachtvoll fundamentierten Werk ihres genialen Schöpfers die Krone zu erringen, hat am 24. und 25. Januar von Berlin Abschied genommen, um, wie verlautet, für immer ihre Kunstfahrten einzustellen. Wie ein Held, sieghaft und schön, trat das Orchester vom Schauplatz seiner Thaten ab, bejubelt von einer begeisterten, treuen Gemeinde, die an beiden Tagen die Säle bis auf den letzten Platz gefüllt hatte, und deren enthusiastische Beifallsbezeigungen schliesslich in den ehrendsten Ovationen für Fritz Steinbach ihren Gipfelpunkt fanden. Mit einer einzigen Ausnahme, einer Neuheit: Paul Juon Symphonie A-dur op. 23, enthielten die Programme der beiden Abschiedskonzerte nur bereits schon früher hier aufgeführte Werke, „alte liebe Lieder“, die uns noch einmal die ganze Skala der Vortrefflichkeiten der Kapelle ins hellste Licht rückten. Paul Juons Symphonie stellt sich als die überaus tüchtige Arbeit eines ernst strebenden Musikers dar, dessen umfassendes Können auf allen Gebieten kompositorischer Bethätigung in den vier Sätzen seines grossangelegten Werkes klar zu Tage tritt. Seine leicht gestaltende Hand weiss mit bemerkenswerter Geschicklichkeit den angebahnten Gedanken fortzuführen und in stetem Fluss zu erhalten. Leider reichen die angedeuteten Vorzüge — typische Merkmale eines Epigonentums — nicht aus, die Aufmerksamkeit des Auditoriums für die Dauer einer grossen viersätzigen Symphonie rege zu erhalten. Und — was noch schlimmer — die Phantasie des Hörers musste sich ganz bescheiden, sie war zu völliger Unthätigkeit verdammt und ging denn auch fast leer aus. Man fühlte bald heraus, dass hier nicht Herz zu Herz, sondern Kopf zu Kopf spricht. Einer an die Spitze des Werkes gestellten ziemlich blassen Gedankenreihe entnimmt der Komponist das gesamte Themenmaterial zu seiner Symphonie. So Einheit-fördernd diese Idee an sich wohl ist, wenn das Grundthema ein Gesicht hat, so erzeugte sie doch im vorliegenden Falle einen über diesen Form-Vorzug bald triumphierenden Feind: die Monotonie. Hoffen wir, dass Juon mit seiner nächsten Symphonie sich gefunden haben wird. Übrigens spendete das Publikum der Neuheit sehr reichen Beifall. — VII. Philharmonisches Konzert. Dirigent: Arthur Nikisch. Solist: Erika Wedekind. An erster Stelle im Programm macht Goldmarks Sakuntala-Ouverture immer eine gute Figur. Man befindet sich eben noch auf den ersten Leitersprossen seiner Ansprüche und bemerkt deshalb schwerer, wohl auch getäuscht durch den ebenmässigen, meisterlich hingestellten Bau des Werkes, dass dieses, ein echtes Kind des Orients, merkwürdig schnell zu altern begonnen hat. Straussens von einer Welt sonniger Humore erfüllten Orchester-Eulenspiegeleien, — welche Unzahl von Genieblitzen aus heiterem Himmel! — von unseren Philharmonikern wahrhaft kongenial verübt, waren zwischen zwei für uns heute vollständig ungeniessbar gewordenen Koloratur-Arien von Händel (mit von Bernhard Davidson vorzüglich geblasener obligater Flöte) und Mozart „Mia speranza adorata“ plaziert worden. Das Mumienhafte dieser Musik traf wohl deshalb an jenem Abend um so empfindlicher unser Ohr, weil wir den Kompositionen, die einzig und allein nur einem virtuosen Zweck dienen und vollständig hinter der Reproduktion vergessen sein wollen,

in Folge einer ziemlich mangelhaften gesanglichen Wiedergabe, mehr als ihnen gut ist, unser Interesse zuwendeten. Möglich, dass eine Indisposition Frau Wedekind in der restlosen Entfaltung ihres gesanglichen Könnens behinderte, jedenfalls muss konstatiert werden, dass die Stimme in der Höhe streckenweise nur widerstrebend oder garnicht parierte, und dass die Intonation namentlich in der Mozartschen Arie bedenklich schwankte. Schumanns viel zu selten gespielte hochbedeutsame zweite Symphonie in C-dur machte den Beschluss. Herr Prof. Nikisch, dem an dieser Stelle für die Vorführung gerade dieses Werkes herzlichst gedankt sei, liess der Symphonie eine Wiedergabe zu teil werden, die uns zur Evidenz bewies, dass er als Interpret der Schumannschen Orchesterwerke zur Zeit wohl unerreicht dasteht. Bernhard Schuster.

In den letzten Wochen fanden eine Reihe jener Liederabende statt, von denen fast das gleiche zu sagen ist, gleichviel ob Ella Kunwald oder Elisabet Saatz, ob Emily Müller oder Maria Seret auf dem Podium stand. Wir hören fast immer ein gutes Stimmmaterial, bei Frl. Seret sogar ein ungewöhnlich volles sympathisches Altorgan; aber die Ausbildung ist überall unfertig, der Vortrag wegen Undeutlichkeit der Textaussprache, wegen des Unvermögens, ein Lied in seinem Stimmungsgehalt zu erfassen, viel zu gleichmässig. Selten begegnet man einer individuelleren Eigenart, die etwas aus Selbsterlebtem in die Musik umzusetzen vermag. Das war bei Anna Feiten der Fall, die eine feinere Stimmbildung, ein ganz entschiedenes Vortragstalent und Gestaltungskraft zeigte. Gustav Friedrich, der Konzertgenosse Emily Müllers, ist mit der technischen Schulung seines Bariton auch nicht fertig; er vermag allerlei feinere Nuancen im Vortrag seinen Intentionen gemäss noch nicht sicher herauszubringen. Eine angenehme Abwechslung in das Einerlei der mittelmässigen Liederabende brachte das Konzert der Damen Paula Weinbaum (Alt) und Betty Loewen (Sopran), die mit gut einstudierten Duetten starken, ehrlichen Beifall fanden. — Viel bedeutender als die Gesangsabende waren die Konzerte der Pianisten. Theresa Carenno spielte mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters die drei Klavierkonzerte in Es-dur von Beethoven, f-moll von Weber und a-moll von Grieg mit der ihr eigenen rhythmischen Präzision, technischen Sicherheit, Kraft und Energie des Vortrags. Die Beethovensche Musik liegt eigentlich der Dame doch nicht recht; sie fühlt das vielleicht selbst und sucht sich mit allerlei Dehnungen des Zeitmasses, selbst weichlichen Vortragsnuancen zu helfen. Es scheint wirklich, als ob das Es-dur-Konzert nicht von weiblichen Händen überwunden werden kann, wenn sich selbst Theresa Carenno, die männlichste aller Pianistinnen, geistig nicht ebenbürtig bewährt. Um so rückhaltloser muss die Wiedergabe der Weberschen und Griegschen Tondichtung als ganz herrlich anerkannt werden. Dann hat Ferruccio Busoni zwei seiner angekündigten Klavierabende absolviert, im ersten Beethoven, Bach und Liszt, im zweiten Brahms, César Franck, Alkan und wieder Liszt gespielt. Was man auch von den Übertragungen der Orgelmusik für den Konzertflügel denken mag, wie sie Busoni für sich gearbeitet hat — wenn man ihn hört mit seinem breiten vollen Klavierton, seiner grossen Auffassung, seiner improvisatorischen Art vorzutragen, fühlt man sich doch im Banne einer bedeutenden künstlerischen Persönlichkeit, mit der man zwar im Empfinden, im Auffassen nicht immer übereinstimmt, die aber als eigenartige Erscheinung in unserem öffentlichen Musikleben anerkannt werden muss. Seine Bearbeitung der chromatischen Phantasie Bachs erscheint mir allerdings geradezu pietätlos in vieler Hinsicht, gänzlich überflüssig, weil der Bachsche Klaviersatz gerade in diesem Werke meisterhaft auf unserm modernen Konzertflügel klingt. Aber wenn Busoni selbst seine Bearbeitung spielt, interessiert man sich doch dafür, fühlt man sich ganz im Bann der Person. Der dritte und letzte Abend ist nur Liszt und Schubert gewidmet. Der Klavierabend, den José Vianna da Motta gegeben hat, unterschied sich schon in der

Zusammenstellung des Programms vorteilhaft von denen seiner Kollegen, es war darin der Klaviermusik lebender Musiker wie d'Alberts, Paderewskys, Glazounows Rechnung getragen und von älteren Meistern Stücke ausgewählt, wie Liszts Hugenottenphantasie, die kaum gekannt sind. Herr da Motta zeigte sich als technischer Meister ersten Ranges, er bewältigt jetzt die raffiniertesten Schwierigkeiten mit einer ruhigen Sicherheit, die lebhaft an Tausig erinnert. Ganz besonders genau fasst er das rhythmische Element an, er erlaubt sich auch nicht die geringste Schwäche darin, es war erstaunlich, wie er in der Hinsicht den Lisztschen Klaviersatz meisterte. Gertrud Proskauer spielte die Klavierkonzerte in Es-dur von Beethoven und Liszt mit Begleitung unsrer Philharmoniker und dazwischen Chopins b-moll-Sonate. Ein weicher, auch im Piano stets voll und rund klingender Anschlag fesselt den Hörer, der auch nicht aus der Stimmung gerät, wenn aus einer nervösen Unruhe heraus manche falsche Taste getroffen wird. Es liegt etwas Träumerisches über diesem Klavierspiel, das sich für Beethoven und Liszt noch nicht recht eignet, wohl aber für Chopin. Vor dem Verschleppen des Zeitmasses muss sich die talentvolle junge Dame sehr in Acht nehmen, sie gefährdet damit das Wachbleiben der Aufmerksamkeit unter den Hörern. E. E. Taubert.

Das zweite Konzert des Sternschen Gesangvereins wurde mit vier der herrlichen Orgelchoralvorspiele von Brahms (Prof. H. Reimann) eröffnet, die wunderbarerweise auf das Publikum keinen Eindruck machten. Für Massenchorwirkungen ist offenbar Bruchs „Rorate Coeli" berechnet, ein klangvolles, aber nicht immer glücklich erfundenes, mehr mit dem Verstand als dem Herzen geschriebenes Werk. Enttäuscht hat mich die Gernsheimsche Novität „Der Nibelungen Überfahrt", so geschickt auch diese in Mendelssohns Manier gehaltene Komposition namentlich in den Chorpartieen und auch in dem schönklingenden Orchester gearbeitet ist; die im 25. Gesang des Nibelungenliedes enthaltene Tragik kommt vor allem in den Solostimmen nicht zur Darstellung; so singt die Schwanenjungfrau ihr „Nibelungen, ihr fahrt in den Tod hinein", als ob sie die Helden zu einem Fest einladen wollte. Viel Anklang fand Mendelssohns Loreley-Finale, zumal Frau Herzog ausgezeichnet bei Stimme war. Mit einer gediegenenen Aufführung der IX. Symphonie Beethovens, die Gernsheim in grossen Zügen, ohne Tüfteleien wiedergiebt, schloss der Abend, welcher der Leistungsfähigkeit des Sternschen Vereins alle Ehre machte. Das Sreichorchester Berliner Tonkünstlerinnen, das sich für sein zweites Konzert der Mitwirkung des in seinen künstlerischen Qualitäten genügend bekannten Sängers Arthur van Eweyk versichert hatte, führte unter Willy Bendas intelligenter Leitung zum erstenmale die fünf Stücke für Streichorchester von Paul Juon auf; besonders sprachen das Schlummerlied und der Schlusstanz an. Henri Marteau gab mit seinen ausgezeichneten Quartettgenossen E. Reymond, Woldemar Pahnke und A. Rehberg wieder zwei Quartettabende; an Leistungsfähigkeit steht das Marteau-Quartett dem Brüsseler Schörgschen fast gleich. Sehr interessant war der Vortrag des Haydnschen Kaiser-Quartetts auf neuen Instrumenten einer leistungsfähigen Pariser Firma. Von den drei Quartettnovitäten, die Marteau mitbrachte, ist die beste, ein noch ungedrucktes f-moll-Quartett von dem noch sehr jungen Karl Klingler, hier schon im Tonkünstlerverein aufgeführt und damals von mir (Musik, I. Jahrg. S. 226) schon besprochen worden. Ungedruckt ist auch noch das Quartett von W. Pahnke op. 6; es ist mit Ausnahme des langsamen Satzes viel zu virtuos gehalten, namentlich zu brillant für die erste Geige geschrieben; ansprechend ist das Quasi Menuetto; im Andante liegt Stimmung; hier begegnen uns auch schöne, vielleicht etwas zu weichliche Melodieen; hier sehen wir, dass der Komponist quartettmässig schreiben kann, aber er schädigt den Eindruck durch zu grosse Langatmigkeit. Am besten gefiel das Finale mit seinem humorvollen Hauptthema und dem getragenen Zwischensatz. Die musikalische Arbeit ist als eine vortreffliche zu

bezeichnen, jedenfalls ist sie weit besser, als in dem Quartett von Marteau, von dem bereits die Partitur (Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.) gedruckt vorliegt. Marteau verarbeitet seine gar nicht üblen Gedanken nicht gehörig, bietet namentlich im ersten Satz nur locker aneinander gefügte Einzelheiten; auch liebt er es, dieselbe Figur nacheinander von den einzelnen Instrumenten spielen zu lassen; seine melodische Erfindung ist gefällig und dabei vornehm; dass ihm bei seinem op. 5 vielfach Beethovens op. 59 No. 1 vorgeschwebt hat, sei nicht verschwiegen. Originell ist das Scherzo, jedoch wenig quartettmässig. Ein langsamer Satz fehlt, doch scheint mir die Einleitung zum Rondo, einem recht gefälligen, übrigens an den ersten Satz noch einmal anknüpfenden Stück, zu zeigen, dass Marteau wohl einem Adagio nicht auszuweichen brauchte; dass er Sinn für Klangschönheit hat und dankbar für alle Instrumente schreibt, sei endlich noch erwähnt. Über einen Kammermusikabend der Pianistin Bella Edwards und der Geigerin Eva Mudocci wird mir sehr günstiges berichtet; namentlich kann mein Gewährsmann nicht genug das hinreissende Temperament und die musikalische Ausdrucksfähigkeit der Geigerin rühmen. Von dem Violoncellisten René Schidenhelm und dem Pianisten Alfred Schmidt-Badekow hörte ich eine langweilige, nicht einmal für den Cellisten dankbare Sonate op. 40 von Boëllmann, deren Schlusssatz wenigstens einigen Schwung hatte. Musikalische Qualitäten besitzt Walter Meyrowitz; er spielte Beethovens Sonate op. 28 recht brav und begleitete seine Schwester Lisa Meyrowitz vielleicht noch besser; diese besitzt neben einem gut geschulten Koloratur-Sopran viel natürliches Vortragstalent. Von der Geigerin Corinne Coryn hörte ich zwei Sätze des hier selten gespielten Fis-moll-Konzerts von Vieuxtemps; vieles gelang, doch liess die Intonation öfters zu wünschen übrig, so dass ich nicht ganz denselben günstigen Eindruck von ihr hatte, wie im vorigen Jahr. Dagegen hat ihre Partnerin Gertrud Fischer meine günstige Meinung von ihrer prächtigen Stimme und ihrem Vortragstalent bekräftigt. Schöne Kopftöne hat Martha Gentz-Malte, aber es fehlt ihrem Vortrag die Seele, ihrer Technik namentlich in Bezug auf Atmung mehr als der letzte Schliff. Kammervirtuos August Gentz hatte sich des Komponisten Paul Juon angenommen; mit dem trefflichen Ernesto Drangosch am Klavier spielte er Juons Violinsonate op. 7 und unter Zuziehung von Willibald Wagner einige der famosen und wirkungsvollen Silhouetten für zwei Geigen und Klavier aus Juons op. 9, dessen Bratschensonate er auch lieber statt des Konzerts von Svendsen für Bratsche (Original?) hätte wählen sollen, jedenfalls verdient Herrn Gentz' unermüdliches Bestreben, der Bratsche als Soloinstrument Anerkennung zu verschaffen, allen Dank; doch beeinflusst das viele Bratschenspielen die Intonation beim Geigenspiel nicht gerade günstig. Im Tonkünstlerverein kam wieder einmal Martin Jacobi mit recht ansprechenden Liedern, die er selbst vortrug, zum Wort. Eine günstige Meinung erweckte eine noch ungedruckte, dreisätzige Violinsonate von Karl Kämpf, der sich Adalbert Gülzow und Waldemar Lütschg angenommen hatten: prächtige, vornehme Melodieen, denen man anmerkt, dass der Autor mit dem Herzen, nicht bloss mit dem Verstande komponiert und seine einstige Vorliebe, alles nur in Grau zu malen, abgelegt hat, lassen uns für die Weiterentwickelung des jungen, technisch wohlgeschulten Komponisten das Beste hoffen. Ein Liedercyklus „Verlorenes Leben" von Heinrich van Eyken, den Georg Lederer jun. mit Ed. Behm am Klavier vortrug, schmeckte leider sehr stark nach Abt, Nessler und Konsorten. Dr. Wilh. Altmann.

Ein so zarter hoher Sopran, wie ihn Alma Brunotte besitzt, ist bestimmten Beschränkungen unterworfen. Aber was thut's? Wer so anmutig und musikalisch zu singen versteht, mag geruhig im rein Lyrischen sich ergehen. Ohne besondere Stimmbegabung, aber mit hochentwickelter Technik des Gesanges und Vortrages und mit einem Temperament, das imponierend wirkte, gab sich der Bariton Hjalmar Arlbergs. Unter den

Bergerschen Liedern möchte ich besonders die „Winternacht" als eines der tiefsten hervorheben. — Umberto Fava, italienischer Tenor-Bariton, ein glänzendes Material, sehr musikalisch, aber ohne eine Ahnung eines geschmackvollen Kunstgesanges, freut sich auf jeden hohen Ton und schweigt in trunkener Lust in den üppigen Massen, — der echte Rampensänger! — Es widerstrebt mir, den „Namen" Marie Levai erwähnen zu müssen, — jedes weitere Wort wäre Verschwendung oder Sudermannsche „kritische Roheit". — Ein etwas aufgeregter Eranzose, aber eminenter Cellist, dessen Cantilene breit wie ein Orgelstrom sich ergiesst, und dessen Technik den kühnsten Kombinationen sich gewachsen zeigt, Josef Hollmann, spielte das ihm gewidmete II. Konzert von Saint-Saëns feurig und mit grosser inneren und äusseren Regsamkeit: Ein „Pachmann des Cello" — ohne dessen Genie! Das Konzert ist ihm auf den Leib zugeschnitten, also eine technische Bravourleistung ohne Gedankentiefe, ja ohne die Grazie und Liebenswürdigkeit des I. Konzertes in a-moll. — Unter den Brüdern Günzburg ist wohl Mark, der Pianist, der bedeutendere. Das es-moll-Konzert von Serge Liapounoff glaube ich schon von Felix Dreyschock gehört zu haben. Das zweite Konzert cis-moll op. 30 ist ein echter Rimsky-Korsakoff, d. h. ohne grosse Eıfindung, aber brillant angelegt, voll Farbe und virtuosen Effekten, aber auch voller Rücksichtslosigkeit der Selbständigkeit eines Instrumentes gegenüber, das in der Moderne nur noch den „Namen" Klavier verdient. Der Geiger war dem Pianisten an musikalischem Instinkt überlegen, verriet aber leider einen Mangel an Intonationsreinheit. — Selbst die christlichste Milde und Lammsgeduld kann Magarethe Zennig nicht retten, doch schweigen wir . . . Auch Herr Felix Meyer sollte bei aller Bravheit seines Könnens nicht künstlerischen Zielen nachjagen; denn der Ehrgeiz wird unfruchtbar sein bis ans Ende seiner Tage. — Daisy Slågelse hat mich persönlich wie ein Traum umfangen. Ein Stimmchen ohne grosse Fülle, ohne viel Brustklang, Tiefe und Mitte, — fein und dünn wie auf Glas gestellt —, und doch künstlerisch bannend und von prickelndem Reiz. Ein kleines klingendes Glockenwunder, ein schneeiger Blütenkelch von keuscher Reinheit, darinnen ein Thränentropfen sich wiegt, — eine Perle blass-blauer Melancholie. Wird ihre Sehnsucht sich entfalten oder wird sie im Frühling vergehen?? — Zum Teil hervorragende Leistungen stellte Karl Reusch hin. Wenn mich nicht alles täuscht, so steckt in diesem ebenmässigen, einheitlich gefärbten, umfangreichen, schlagenden und metallischen Bass-Bariton wirkliche Anlage zur Grösse. Aber solch verschwenderische Mittel nötigen, — nötigen zu fortwährender Arbeit und zu den höchsten, vollkommensten Kunstleistungen. Je grösser der Naturalismus, um so grösser die Verpflichtung zur Umwertung der latenten Kräfte in bewussten Kunstgesang! — Marianne Geyer sang ein grösseres Programm befriedigend zu Ende. Obwohl musikalisch, sollte sie sich beschränken und weiter arbeiten. — Klara Kuske hat viel gelernt, spielte aber Mozart noch zu dressiert und gemacht. Zu Mozart gehört eine leichte Atmung, ein fröhlich-jungenshaftes Zugreifen und ein Herz voll Sang und Klang. Zweckvolles Nuancieren und Gegenüberstellen zwingt nicht, und geistreiches Ausprägen prägt keinen Stil. Wann werden die Pianisten überhaupt aufhören, ihn, der selber Stil, zu stilisieren und unter dem herzbeschwerenden Konzertton zu erdrücken?? — Den Charakter eines Gesellschaftsabends trug das Konzert von Paula Meyer. Eine Sängerin, ein Geiger, Michael Zacharewitsch, ein Komponist, Lucien de Flagny, gute Gesellschaft, reizende Hausmusik, animierte Stimmung, etwas Flirt und Unterhaltung. Fehlte: Tee, Tanz und — Kunst! Herr von Flagny, ein liebenswürdiges Formtalent, begabt für leichte Tonspielereien (Suite), ein Freund der graziösen und koketten Muse und in seinen Liedern ein Träumer ohne Tiefe, sonst saft- und kraftlos, unpersönlich und unphysiognomisch, notiert op. 32. Op. 100 wird nicht fern sein. „Allein die Zahl thut's nicht, sondern der Geist, so mit und bei dem Werke ist." Rud. M. Breithaupt.

Die neunzehnte Aufführung in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche brachte ein Konzert der „Musikalischen Gesellschaft" unter Leitung von Wilhelm Berger. Es war wohl das letzte Mal, dass der verdienstvolle Künstler vor seinem Übergang nach Meiningen seinen Chor ins Treffen führte. Zur Aufführung gelangte die Cantate „Du Hirte Israels, höre" von Bach und das „Requiem" von Brahms. Der grandiose Ideengehalt beider Werke trat in grossen Umrissen hervor, wenn auch im Einzelnen absolute Vollendung nicht erreicht wurde. Zumal die Männerstimmen liessen es an einigen Einsätzen an Bestimmtheit und Kraft fehlen. Unter den Solisten ragte Herr Arlberg hervor. Man hört Bach selten so stilgerecht und innig singen. Die Tenorpartie der Cantate vertrat Herr Dierich. Unzulänglich, trotz ihrer schönen Stimme, war die Sopranistin, Fräulein Peterssen. Ihre Intonation ist unsicher. Ein hochwillkommenes Intermezzo zwischen den beiden Chorwerken bildete ein Orgelkonzert von Händel (F-dur) in der Bearbeitung von H. Reimann, der auch an dem Instrument sass. Was soll man mehr anerkennen, die Bearbeitung oder die virtuose Ausführung? Es war eine grosszügische, klassische Leistung. Dr. G. Münzer.

BRESLAU: Gegen die Vermengung der Stile in einem Konzert wäre auch einmal ein kräftig Wörtlein zu sagen. Was hat ein spanischer Tanz von Sarasate oder ein kleines Schmachtlied mit einer Symphonie von Beethoven zu thun? Man erlebt derartige unkünstlerische Zusammenstellungen auf Schritt und Tritt. Die Konzertleiter scheinen ganz vergessen zu haben, dass auch das Programm ein Kunstwerk ist, dessen Aufbau von höheren Rücksichten aus zu erfolgen hat, als von dem Bestreben, das Publikum zu unterhalten. Die Hauptschwierigkeit, den Programmen unserer grossen Abonnementskonzerte den logischen Zuschnitt zu geben, ist immer durch das Engagement auswärtiger Solisten entstanden, oder genauer gesagt: durch die Gepflogenheit, den engagierten Künstler in demselben Konzert zweimal auftreten zu lassen. Das Klavier- und Violinkonzert gehört selbstverständlich in den Rahmen eines grossen Konzerts, aber die kleineren Stücke, die der Solist zum Vortrag bringt, fügen sich nur widerwillig in den Bau des Programmes und wirken eher als stilwidrige Glieder, wie als Elemente sinnvoller Entwicklung. Dr. Dohrn hat deshalb einmal den Versuch gemacht, ein Abonnementskonzert ohne Solisten zu veranstalten, und dieser Versuch ist glänzend gelungen. Er spielte die B-dur-Symphonie (Breitkopf & Härtel No. 12) von Haydn, die kleine A-dur-Symphonie (Köchel No. 201) von Mozart und die c-moll-Symphonie No. 5. von Beethoven. Das Publikum hielt bis zur letzten Note wacker aus und brachte dem Dirigenten am Schluss stürmische Ovationen; es hat sich also — ein erfreuliches Zeichen — für den logischen Bau des Programmes ausgesprochen. Zu wünschen blieb für den vorliegenden Fall nur, dass die Symphonie von Mozart (aus dem Jahre 1774) dem Werke Haydns (komp. 1791) vorangegangen, nicht nachgefolgt wäre. Diese historische Reihenfolge hätte dem Publikum einen noch besseren Einblick in die Entwicklung der Symphonie möglich gemacht. J. Schink.

DRESDEN: Den Höhepunkt der Ereignisse in den beiden Berichtswochen bildeten die zwei Konzerte, die Felix Weingartner mit dem Kaim-Orchester hier veranstaltete. Dirigent und Kapelle rissen unsere in puncto Orchester sehr verwöhnten Musikkenner zur rückhaltlosen Bewunderung hin, und der Kritiker kann sich diesem Urteil des Publikums nur anschliessen. Es waren zwei eigenartige, genuss- und lehrreiche Abende, deren Wirkung nicht sobald verfliegen wird. Auch Jan Kubelik, den berühmten Wundergeiger, haben wir nun kennen und schätzen gelernt. Zeigte er sich im vierten Hoftheaterkonzert fast lediglich von der Seite des unübertrefflichen Technikers, so erwies er sich in dem eigenen Konzert, das er bald darauf unter unerhörtem Andrang veranstaltete, in der That als ein hochbedeutender Künstler, von dessen fascinierendem

Geigenspiel Frau Fama nicht zu viel verkündet hatte. Der Erfolg des jungen Künstlers überstieg alles hier sonst übliche Mass. Im vierten Philharmonischen Konzert waren Emile Sauret und Muriel Foster die Solisten; letztere führte sich als eine Altistin von schönen Stimmmitteln und starkem Temperament ein, während Sauret trotz aller seiner vornehmen und seit langen Jahren anerkannten Kunst mit einem ziemlich öden Moszkowkischen Violinkonzert keinen rechten Erfolg zu erzielen vermochte. Die orchestrale Neuheit des schon erwähnten Hoftheaterkonzerts war eine d-moll-Symphonie von Georg Göhler, die leider mit der im Vorjahr hier zu Gehör gebrachten Symphonischen Phantasie F-dur desselben Komponisten keinen Vergleich aushalten kann. Das Werk ist zwar von einer gewissen glatten Gefälligkeit, lässt aber Tiefe und Ernst ebenso vermissen, wie wirklich symphonischen Stil. Die kgl. Kapelle unter Schuch brachte die Neuheit glänzend heraus und erwirkte ihr eine nicht unfreundliche Aufnahme. Hochbedeutend war das zweite Konzert des Mozart-Vereins, der Kapellmeister v. Haken zum Dirigenten als Nachfolger des unvergesslichen Alois Schmitt gewählt hat. Der Abend brachte lediglich Mozartsche Kompositionen, die für Dresden noch neu waren. Die bemerkenswerteste „Novität", welche zudem ihre erste Aufführung in Deutschland erlebte, war die unlängst in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums aufgefundene Ouvertüre oder Symphonie in einem Satze (B-dur), die Mozart während seines zweiten Pariser Aufenthaltes geschrieben haben soll. Das interessante Werk fand lebhaftesten Beifall; es dürfte bald durch die deutschen Konzertsäle die Runde machen. Solistisch waren in dem Konzert, aus dem nur noch ein neu entdecktes Duett Taminos und Papagenos aus der „Zauberflöte" erwähnt sei, die Sopranistin Clara Erler (Sopran), Oskar Kindermann (Tenor) und Hans Neumann (Violine) thätig. Ein zweites Konzert des Brüsseler Streichquartetts, das wieder alle Kammermusikfreunde entzückte, soll zu nennen nicht vergessen werden. F. A. Geissler.

DÜSSELDORF: Das vierte und fünfte Konzert des städtischen Musikvereins unter Prof. Buths verliefen, ohne dass musikalische Grossthaten verrichtet worden wären; es ward gediegen musiziert. Zur Wiedergabe gelangten das „Weihnachtsoratorium" von J. S. Bach mit dem Ehepaar Kraus, Frl. Münch-Gera, Litzinger-Düsseldorf als Vokalsolisten und Prof. F. W. Francke an der Orgel, Dr. F. Limbert am neukonstruierten Rehbockschen Clavicembalo; ferner die symphonische Dichtung „Francesca da Rimini" von Tschaikowsky, Schumanns d-moll-Symphonie und „Wanderers Sturmlied" für Chor und Orchester von Rich. Strauss. Prof. Arnold Rosé brachte Beethovens Violinkonzert ansprechend, aber nicht bedeutungsvoll zu Gehör. Der Gesangverein machte sich um das Oratorium „Josua" von Händel in Chrysanders Bearbeitung verdient. Dr. L. Wüllner gab einenLiederabend, der u. a. die Bekanntschaft mit einer Auswahl Lieder vom verstorbenen Prof. Franz Wüllner vermittelte. Rud. Ibach Sohn veranstaltete unter Mitwirkung des Konzertmeisters E. Adorján eine Pianola-Matinée, in der ein den allerersten Kreisen angehörendes Publikum Zeuge der künstlerischen Verwendbarkeit des genial erfundenen Spielapparates wurde. A. Eccarius-Sieber.

ELBERFELD: Im vierten Künstler-Konzert der Direktion de Sauset spielte Alexander Petschnikoff das Mozartsche A-dur-Konzert mit herrlichem Ton, klar und stilvoll. Als eine ebenbürtige, in Äusserlichkeiten ihren Gatten sogar übertreffende Violinistin erwies sich Lilly Petschnikoff. Es war ein hoher Genuss, von diesen beiden Grössen das Allegro des Spohrschen Doppelkonzertes so wundervoll im Ton und exakt im Zusammenspiel vortragen zu hören. Elly Ney, die bereits den Mendelssohn- und Ibachpreis errungen, der aber noch der letzte künstlerische Schliff fehlt, nahm gleich mit der Händelschen Chaconne für sich ein und spielte auf einem

prächtigen Ibachflügel die f-moll-Phantasie von Chopin und den schwierigen Faust-Walzer von Liszt mit Temperament und ausserordentlicher Bravour. Sophie Hiller brachte ihren besonders in der Mittellage ansprechenden hellen Sopran von ausgezeichneter Schulung und ihr Vortragstalent in einer Reihe von Liedern verschiedensten Charakters zu schönster Geltung. A. v. Othegraven begleitete am Flügel in der ihm eigenen vornehmen Art. — In der ersten Kammermusik-Aufführung der Konzertgesellschaft gelang Mozarts Es-dur-Streichquartett und Beethovens Klaviertrio B-dur mit Dr. Haym am Klavier am besten. Schumanns A-dur-Streichquartett erschien in seiner ganzen Leidenschaftlichkeit. Im vierten Abonnements-Konzert der Konzertgesellschaft fand Beethovens „Siebente", unter Leitung von Dr. Hans Haym eine geradezu mustergültige Wiedergabe. Eugène Ysaye zeigte seine gediegene Künstlerschaft schon in der Wahl des Programms; er spielte das E-dur-Konzert von Joh. Seb. Bach und das h-moll-Konzert von Saint-Saëns mit seltenem Ausdruck und fabelhafter Technik. Die unter Leitung des Komponisten aufgeführte symphonische Dichtung „Alarich auf der Akropolis" von Georg Rauchenecker wirkt in ihrem tonmalerischen Charakter namentlich durch den Gegensatz kraftvoller, durch Wagner beeinflusster Tonsprache beim Ansturm der Goten und der die Götterpracht schildernden Sphärenmusik.

Ferd. Schemensky.

FRANKFURT A. M.: Den musikalischen „Meiningern" und ihrem Generalmusikdirektor Fritz Steinbach sind bei ihrem hiesigen Abschiedsabend noch viel Ehren widerfahren. Das Gute, was diese Gäste in unserem Musikleben gewirkt, fassten sie noch einmal in der letzten Symphonie von Brahms monumental zusammen. Meister Joseph Joachim schmückte das Programm dieses Abschiedsabends mit dem Vortrag des Violinkonzerts a-moll von Viotti und dreier Sätze aus Mozarts Haffner-Serenade für Violine und Orchester, und auch diese Darbietungen wurden mit Enthusiasmus aufgenommen. Von rechtswegen hätte wohl auch einer so glänzenden Leistung, wie der Vorführung von Anton Bruckners Symphonie E-dur in einem Museums-Konzert, begeisterte Aufnahme gebührt. Dieses Werk, bei all seinen häufigen Absätzen und Gedankenstrichen wahrhaft gross geraten, mit der seelentiefen Trauermusik des zweiten und dem Prachttemperament des dritten Satzes, wurde von Gust. Kogel so vortrefflich geleitet und namentlich von den Blechbläsern so strahlend wiedergegeben, dass ein Erfolg à la Meiningen durchaus gerechtfertigt gewesen wäre. Statt dessen gab es nur ein sehr verbindliches Kompliment; die Kennzeichen der Wärme und wirklichen Genussfreude stellten sich erst ein, da Frau Lilli Lehmann als Sängerin auftrat. Ich teile die hohe Wertschätzung der von aussen kommenden Genüsse und Anregungen, bin aber eifersüchtig, wenn sie das Publikum gegen die vollwichtigen Thaten „hausgemachter" Kunst abstumpfen. Ein anderes Konzert, das nur Rob. Schumannsche Werke brachte, und worin Ernst Consolo das a-moll-Klavierkonzert fein geschmackvoll interpretierte, während Frau Mysz-Gmeiner dem Liedercyklus von „Frauenliebe und Leben" ihre schöne Stimme lieh, gehörte auch zu den besten Unternehmen des „Museum" in dieser Saison. Dem jüngsten Opernhauskonzerte dankte man eine wohlgelungene Aufführung der „Eroica" unter Dr. E. Kunwalds Leitung und die Bekanntschaft mit zwei jungen Talenten, Frl. E. Berny (Coloraturgesang) und Theresita Careño, die gleich ihrer berühmten Mutter ins planistische Fach schlägt. In besonderen Klavierabenden liessen sich Eugen d'Albert (mit Beethovens op. 53, Chopins h-moll-Sonate und einer Bachschen Passacaglia als Hauptstücken) und Max Schwarz vernehmen; letzterer, der mit seiner Frau auch die vierhändige Klavierliteratur zu Ehren bringt, gehört ebenfalls zu den Eingesessenen, die man neben den Zugvögeln mit dem glänzenden Gefieder und weltberühmten Schlag fleissig aufsuchen sollte. Rühls Gesangverein endlich führte

das schon mehrmals gehörte Franciscus-Oratorium des Belgiers Tinel auf; diesmal trat für den verhinderten ständigen Dirigenten Siegfried Ochs aus Berlin ein, dessen Verdienst um die äusserst tonschöne, präzise Wiedergabe von den Hörern der Vaterstadt reich anerkannt ward.
Hans Pfeilschmidt.

HAAG: Das Fitzner-Quartett aus Wien hat hier mit sehr vielem Glück mit Jan Brandt-Buys C-dur Streichquartett debutiert. Besonders das Scherzo und das Allegro vivace con brio machte auf das Publikum einen grossen Eindruck. Beethovens Quartett op. 59 e-moll fand eine vortreffliche Wiedergabe. — Das Konzert von Dyna Beumer bot eine Enttäuschung. Die einzige Tugend dieser Dame ist, dass sie stets rein intoniert. Ihr Partner, der Violinist Max von Lorenzo, bewies, dass ihm seine grosse Begabung und leichte Technik bei ernsthaften Studien eine glänzende Zukunft verheisst. Die erste Aufgabe eines Künstlers ist Korrektheit, und in diesem Punkt liess sich der junge Mann in Paganinis D-dur-Konzert sehr viel zu Schulden kommen. — Dagegen war das Konzert von Anna Baronesse von Asbeck ein wirklicher Kunstgenuss. Die Wiedergabe der Kompositionen von Händel, Scarlatti, J. S. Bach und vor allem Liszts 12. Rhapsodie und Liebesträume war meisterhaft. Anna Kappel sang Leander Schlegels „Deutsche Liebeslieder", eine Komposition, die durch ihre Länge etwas ermüdet. Doch mit den Vorträgen von Wagners „Träume" und „Der Engel" erzielte die Sängerin grossen Erfolg. Anna Blauw, unsere beliebte Altistin, trat nach längerer Krankheit wieder auf. Lieder von Brahms, Strauss, Cornelius, Termiot, Holmès, Chaminade sang sie mit charakteristischem Vortrag und erntete vielen Beifall. Der Violinist E. Benedictus spielte Brahms' Sonate op. 100 und Corellis La Folia sehr lobenswert. Der Schörg-Quartettabend war unbestritten das interessanteste Konzert auf diesem Gebiete. Mozarts G-dur-Quartett und Beethovens Quartett op. 59 No. 3 waren Glanzleistungen. Das Andante cantabile von Mozart und das Allegro molto von Beethoven habe ich noch niemals in so vollendeter Wiedergabe gehört. Vor allem aber bewies Schörg mit dem Vortrag der Franckschen A-dur-Sonate, dass er ein Künstler ersten Ranges ist.
Otto Wernicke.

HAMBURG: Karl Gleitz, der hochbegabte junge Musiker, der sich vor etwa zwei Jahren aus den Stürmen seines Lebens nach der gastfreien Hammonia rettete und bei uns ein stilles der Arbeit gewidmetes Dasein führte, trat in einem eigenen Konzert zum erstenmale vor die Öffentlichkeit. Da es ihm gelungen war, ein Patronatskomitee für sein Konzert zusammenzubringen, fehlte es ihm nicht an aufmerksamen Zuhörern, und seine Gönner, die ihm in der Hauptsache ihre Gunst als Vorschuss auf die Empfehlung einiger weniger Eingeweihten geschenkt hatten, brauchten sich wahrlich ihres Schützlings nicht zu schämen. Als Dirigent wie als Komponist machte Karl Gleitz — über den ich dem Leser der „Musik" an dieser Stelle nichts zu sagen brauche — den besten Eindruck und so darf man hoffen, dass die Passionsgeschichte dieses bescheidenen, stillen Mannes nun endlich ihr Ende erreicht hat. Wie früher sprach auch diesmal die von Nikisch zuerst in Berlin aufgeführte „Fata Morgana" am meisten an.
Heinrich Chevalley.

KASSEL: In dem vierten Abonnementskonzert bildete die Hauptleistung der Kgl. Kapelle Liszts Faustsymphonie. Die in jeder Beziehung wohlgelungene Ausführung unter Dr. Beiers Leitung — den Schlusschor gab der Lehrergesangverein, das Tenorsolo Herr Batz — verschaffte dem Werk viele neue Freunde. Die Fähigkeiten des Orchesters traten ausserdem in das schönste Licht in der hinreissenden Wiedergabe von Webers Oberon-Ouvertüre. Wahre Triumphe feierte an dem Abend Herr Busoni mit Beethovens G-dur-Konzert und Stücken von Bach und Chopin. — Höher noch gingen die Wogen der Begeisterung in dem zweiten Konzert der Meininger. Noch einmal

zeigte uns Fritz Steinbach, was er mit seinen Getreuen zu leisten vermag. Jede seiner Gaben — unter ihnen die Eroica und das Meistersinger-Vorspiel — trug wieder den Stempel der Vollendung. Mit dem Dirigenten teilte sich in die Beifallssalven des Abends Meister Joachim, der die Haffner-Serenade von Mozart und Viottis 22. Konzert wundervoll spielte. — Von Solistenkonzerten sind noch zu erwähnen das zweite der Wunderfamilie Steindel aus Stuttgart, deren Leistungen abermals die hellste Bewunderung erweckten, und der Liederabend des Tenoristen L. Hess, der mit Liedern von Schubert, Brahms, H. Wolf und Hallwachs seinen zahlreichen hiesigen Freunden neue Proben seiner bedeutenden Vortragskunst bot. Dr. Brede.

KÖLN: Das siebente Gürzenich-Konzert stand nicht auf der Höhe seiner Vorgänger, denn mit der Art, wie Eugen d'Albert, der Dirigent des Abends, Schumanns d-moll-Symphonie und Wagners Faustouvertüre interpretierte, konnte man sich in der Erinnerung zahlreicher besserer Aufführungen dieser Werke nur bedingungsweise einverstanden erklären. Der ausgezeichnete Pianist ist eben, auch wenn er noch so gerne und hingebend an derartige Aufgaben herantritt, nur das als Dirigent, was gar viele andere Leute sind, die darum doch kaum in dieser Eigenschaft genannt werden, weil sie eben in ihr nur dies und nicht mehr leisten. Das hindert natürlich nicht, dass d'Albert für die Vorführung seiner grazlösen eigenen Arbeiten, Balletmusik und Ouvertüre („Karneval in Padua") aus seiner Oper „Der Improvisator" freundlichen Beifall fand. Mendelssohns 114. Psalm brachte eine angesichts der vorhandenen Kräfte nicht schwierige, aber schöne Leistung des Gürzenich-Chors. Dann befestigten als gediegene Solisten Else Bengell (mit Glucks Alceste-Arie und Liedern) und Konzertmeister Karl Körner (mit Saint-Saëns' Violinkonzert h-moll) ihren löblichen Ruf.

Paul Hiller.

KÖNIGSBERG I. PR.: Zur Mühlen sang, von van Bos famos begleitet, eine Reihe Goethescher Lieder in Schubertschen Tönen; der Künstler kam leider erst gegen Ende des Abends recht in Stimmung und Stimme. Jacques Thibaud, der elegante französische, dem Pianisten Pugno wesensverwandte Geiger, erschien in einem Hübnerschen Künstlerkonzert mit Konzerten von Mozart und Bruch; Ausführung vortrefflich, Erfolg glänzend. Der Königsberger Musikverein (Dilettanten und Militärmusiker!) besorgte unter Ernst Wendels rhythmisch straffer Leitung die Begleitung lobenswert. Conrad Ansorge fand endlich auch den Weg nach Königsberg; unter ungünstigen Orchester- und Klavierverhältnissen bewährte sich umsomehr die Meisterschaft seines Spiels; Stücke von Bach, Schubert, Chopin und Liszt schuf er mit überzeugender Selbstverständlichkeit nach. Prof. Brode führte u. a. mit dem Symphonie-Orchester „Till Eulenspiegel" von Rich. Strauss auf; die Absicht war dankenswert, obgleich trotz offenbar fleissiger Vorbereitung nicht alles nach Partitur und Wunsch gelang. Ernst Wendel förderte das liebenswürdige Violinkonzert des Königsberger Hermann Götz, des Komponisten der viel zu wenig aufgeführten „Zähmung der Widerspenstigen", wieder zutage. Richard Mühlfeld, der Clarinettist ohne Gleichen, entzückte, vom Brodeschen Quartett unterstützt, die Hörer durch die beiden Clarinetten-Quintette von Brahms und Mozart. Das Brodesche Quartett spielte Beethovens grosses op. 132, das Wendelsche Quartett durch die Arbeit interessante Variationen von Leone Sinigaglia und Schuberts immer schöner werdendes C-dur-Quintett.

Paul Ehlers.

KOPENHAGEN: Das nach Weihnachten wieder auflebende Konzertleben hat bisher nicht viel und nichts von bleibendem Interesse geboten. Ein von dem rühmlichst bekannten Cellisten Henry Bramson gegebenes Konzert brachte eine Symphonie „Sommerklänge aus Südrussland" von Victor Bendix unter Leitung des Komponisten.

Die Symphonie als „neu“ und „zum erstenmale aufgeführt“ annonciert, zeigt sich als alte Bekanntin, da sie schon vor 12—14 Jahren in einem hiesigen Konzertverein (sogar unter demselben Namen) aufgeführt wurde. Eine derartige Reklame — die sich mit höflichen Worten nicht gut bezeichnen lässt — hatte die Symphonie, ein klares, freundliches und tüchtiges Werk, gar nicht nötig. Besonders Wertvolles bringt sie zwar nicht, und das „Lokalkolorit“ wirkt, nachdem die grossen russischen Symphoniker mehr bekannt geworden sind, etwas bleich und äusserlich. Herr Bramson spielte zum wirklich erstenmale mit gutem Erfolg das Cellokonzert von Klughardt. — Pivadar Nachéz (Violine) besuchte uns in Gesellschaft einer schwedisch-englischen Pianistin Mary Olson. Für keine der beiden Persönlichkeiten konnte ich mich erwärmen. Herr Nachéz scheint mit seiner flotten Technik und seinem schönen weichen Ton nur virtuosen Spielen nachzugehen; auch stört bisweilen seine schwankende Intonation und seine blasierte Spielweise. Frl. Olson behandelt das Instrument mechanisch sicher und mit fast männlicher Kraft, ihr Spiel entbehrt aber aller Poesie und jeden Stilgefühls. Der dänische Konzertverein, der immer vergebens um die Gunst unseres Publikums ringt, gab sein zweites — „kleines“ — Konzert. Gespielt wurden nur Neuheiten. Ein Streichquartett von Holger Hamann — einem noch ziemlich jungen Musiker — erwies sich als eine vornehme, im guten Kammermusikstil gehaltene Arbeit. Etwas schmächtig sind zwar die Ideen, auch ist die ganze Anlage ein wenig akademisch, doch wirkt das Opus ansprechend. Das Werk wurde vom Höeberg-Quartett rühmlichst vorgeführt. Klangvolle und ebenmässige Lieder von Alfr. Tofft und Fr. Rung — zu ganz banalen Texten — folgten, und zum Schluss wurde ein Klavierquintett von dem in Chicago lebenden dänischen Musiker Otterström gespielt. Das Werk behandelt mit einer gewissen Gewandtheit und mit gutem Klangsinn fast nur triviale oder sogar ordinäre Ideen.

Dr. William Behrend.

KRAKAU: Bis vor Kurzem war hier von einem Musikleben so gut wie keine Rede, trotzdem der grösste der jetzt lebenden polnischen Komponisten Wladyslaw Zeleński hier seinen Wohnsitz hat. Denn was der sogenannte „Direktor“ der hiesigen „Musikgesellschaft“ Barabasz in den „Konzerten“ dieser Vereinigung bot, war so nichtssagend, dass man zuweilen staunen musste, wie ein Dirigent einem Publikum, das denn doch nicht so ganz „krähwinkelig“ ist, dergleichen zuzumuten wagte. Herr Barabasz ist nämlich ein „musikhistorisches Petrefact“, für den die ganze ungeheure Evolution der Dirigierkunst seit dem Auftreten Richard Wagners — eine terra incognita ist. Erst Ludwig Heller, der Direktor der Lemberger Philharmonie, hat im vergangenen Jahre das hiesige Musikleben zu galvanisieren begonnen, indem er einmal wöchentlich im hiesigen Stadttheater mit der Lemberger Philharmonie und den Konzertgrössen, die in Lemberg auftraten, gastiert.

Bernard Scharlitt.

LEIPZIG: Das vierzehnte und fünfzehnte Gewandhauskonzert brachten die Ouvertüren zu „Oberon“ und zu „Alceste“ (mit der geschmackvollen Schlussanfügung von Felix Weingartner), die Symphonieen „Episode de la vie d'un artiste“ von Berlioz und das göttliche Längenwerk von Schubert, als Novitäten aber die allzuspielerischen, von Prof. Julius Klengel übrigens meisterhaft vorgetragenen Violoncello-Variationen über ein Rokoko-Thema von Tschaikowsky und zwei äusserst pikant instrumentierte, gedanklich aber nicht besonders reizvolle Symphoniesätze (Andante und Scherzo) aus Sigismund Stojowskis op. 21, dazwischen Solovorträge der Königl. Hofopernsängerin Emmy Destinn und — im 15. Konzert — der Pianistin Hedwig Meyer. Frl. Destinn, die Recitativ und Arie der Donna Anna, „Erlkönig“ von Schubert und „Loreley“ von Liszt sang und schliesslich noch die Wiegenscene aus Smetanas „Der Kuss“ zugab, erzielte über alle Kälte und Ausdruckslosigkeit ihres Singens hinweg mit der gesunden Kraft ihres kernigen

und ungemein einheitlich behandelten Organs einen ernstlichen Erfolg, und Frl. Meyer, die bei der Wiedergabe des G-dur-Konzertes und der F-dur-Variationen von Beethoven noch einige Unruhe und kleine Mängel des Anschlages wahrnehmen liess, erfreute im übrigen durch tüchtig entwickelte Technik und gut-musikalisches Spiel. Einen Glanzpunkt dieser beiden Konzerte bildete die hochvollkommene Wiedergabe der phantastischen Symphonie von Berlioz, bei deren Interpretation Professor Nikischs musikalischer Feinsinn weniger eine Charakteristik à tout prix als die grösstmögliche Schönheit — selbst in der Tondarstellung des Grässlichen — zu erstreben schien. Im siebenten Eulenburg-Konzert in der Alberthalle, das sich aussergewöhnlicher Anteilnahme zu erfreuen hatte, umrahmten sehr schöne Darbietungen der Wagnerschen Faust-Ouvertüre und der Brahmsschen c-moll-Symphonie durch die von Generalmusikdirektor Fritz Steinbach geleitete Meininger Hofkapelle Eugène Ysayes Meistervorträge des Mendelssohnschen Violinkonzertes und zweier Sätze aus dem E-dur-Konzert von Vieuxtemps. Wie letzteres Werk nicht recht zu dem übrigen Programm stimmen wollte, so schien Steinbachs Interpretationskunst gegenüber dem inmitten des Konzertes noch gespielten „Don Juan" von Richard Strauss ein wenig zu versagen. Im siebenten Philharmonischen Konzert, als dessen Solist der Genfer Geiger Henry Marteau mit einem ihm gewidmeten Violinkonzert von Th. Dubois, einem Bachsatze und der „Rêverie et Caprice" von Berlioz sehr herzlich wiederbegrüsst wurde, brachte Kapellmeister Winderstein eine Haydn-Symphonie, „Le rouet d'Omphale" von Saint-Saëns und das „Italienische Capriccio" von Tschaikowsky und fand für diese tüchtigen Leistungen, sowie einige Tage später auch für die Darbietungen eines populären Wagner-Abends viele freundliche Anerkennung. Der mit allen Mitteln der Reklame eingeführte böhmische Geiger Jan Kubelik gab in der sehr besetzten grossen Alberthalle ein eigenes Konzert und bot damit allen hiesigen selbsturteilenden Kunstfreunden Gelegenheit, ihn als einen sehr begabten, technisch hochentwickelten und mehr durch Technik als durch Tonschönheit wirkenden jungen Künstler kennen und schätzen zu lernen, der grossen Menge aber den erwünschten Anlass, am Schluss des Konzertes nach der allerdings ganz brillant gespielten „Ronde des Lutins" von Bazzini grössere der vorausgegangenen Reklame entsprechende Beifallsdemonstrationen in Scene zu setzen und vier Zugaben zu erzwingen. Wenig konzertgemässe Gesangsvorträge von Eva Lessmann und sehr bedenkliche Variierungen der „Variations sérieuses" und der Des-dur-Nocturne von Chopin durch Richard Platt bildeten den wohl nicht ohne Absicht etwas dunkel gehaltenen Hintergrund des ersten Kubelik-Erscheinens in Leipzig. Wladimir von Pachmann, dessen Spezialität es ist, seinen Hörern zugleich mit der res severa seiner in Technik und Tongebung gleich vollkommenen und feingeistigen Klavierinterpretationen das verum gaudium pantomimischer und oratorischer Nebenleistungen darzubieten, gab im Kaufhaussaal zwei Klavierabende, die mit der rechten Mischung von Begeisterung und Humor aufgenommen wurden und rechtens zu besonders lebhaften Beifallsbezeugungen gegenüber dem exquisiten Chopin-Spieler Pachmann führten. Ein Lieder- und Duetten-Abend, den Frau Agnes Stavenhagen und Frau Walter-Choinanus unter pianistischer Mitwirkung von Bernhard Stavenhagen vor leider etwas spärlichem Publikum veranstalteten, rief insonderheit mit der in schönsten Zusammenklängen der beiden Frauenstimmen erfolgenden Ausführung mehrerer Zwiegesänge von Brahms, Cornelius und Dvořák (op. 32) freudiges Interesse wach, und gleich freundliche Aufnahme war tags darauf Max Lewinger und Percy Sherwood beschieden, die auf Violine (D-dur-Konzert von Paganini, C-dur-Sonate von Bach) und Klavier (Sonate quasi Fantasia op. 6 von Felix Draeseke) manches Vortreffliche leisteten. Von einheimischen Künstlern hat zunächst Alexander Sebald an zwei weiteren Konzertabenden, die er unter Mitwirkung der Konzert-

sänger Martin Oberdörffer und Otto Werth veranstaltete, die weiteren vier Solosonaten Bachs und noch einige Capricen von Paganini in anerkennenswert tüchtiger Weise zum Vortrag gebracht, sodann aber der Konzertsänger Emil Pinks sich an einem eigenen Liederabend unter Begleitung Alfred Reisenauers mit dem Müllerlieder-Cyklus von Schubert vielen Beifall ersungen. In der vierten Kammermusik des Gewandhauses wurden seitens der Herren Berber, Heyde, Sebald und Klengel das Es-dur-Quartett von Cherubini und das c-moll-Quartett op. 18 No. 4 von Beethoven, sowie unter Assistenz von Ferdinand Schäfer und Emil Robert-Hansen das A-dur-Sextett op. 48 von Dvořák in bester Weise zur Wiedergabe gebracht. Arthur Smolian.

LUZERN: Ein aussergewöhnliches Ereignis im hiesigen Musikleben zeitigte das Liedertafel-Konzert vom 25. Januar 1903: Die Uraufführung der Kantate „Die Musik“ für Sopran-Solo, Männerchor und Orchester von Peter Fassbänder, aus dem Manuskript unter Leitung des in Luzern als städtischer Musikdirektor lebenden Komponisten. Das 37 Minuten Aufführungszeit beanspruchende Werk beschäftigt den Männerchor, das Orchester und den Solo-Sopran als völlig gleichberechtigte Träger eines logischen kontrapunktischen Aufbaus. Der Komposition liegt Franz Grillparzers „Ode an die Musik“ zu Grunde. Es erscheint geradezu wunderbar, dass diese zur chorischen Gestaltung in grossen Formen zwingende Dichtung bis heute den spähenden Augen der Tonkünstler hatte entgehen können. Grillparzer, bekanntlich eine durchaus musikalische Natur, ergeht sich hier in gemütvollen Reflexionen über den Einfluss der Musik auf das irdische Dasein; Fassbänder hat auf diesem prachtvollen Gedankengrund ein Tonwerk aufgebaut, aus dem die Schwesterkünste Musik und Poesie gleichermassen Nutzen ziehen. Grosse Sängerverbände werden diese, an originellen, stets künstlerischen Effekten reiche, das Interesse dauernd festhaltende Cantate, welche die „Liedertafel Luzern“ im Frühjahr auf ihrer Sängerfahrt in mehreren süddeutschen und rheinischen Städten zur Aufführung bringen wird, als eine Bereicherung der mit Orchester begleiteten Werken hochidealer Richtung nur spärlich versehenen Männerchorliteratur sehr willkommen heissen.
Schmid.

MAGDEBURG: Um Weihnachten ebbt die Konzertflut in den grossen Provinzstädten immer etwas zurück und die Kritik hat eine kurze Schonzeit. Mit der zweiten Woche des neuen Jahres pflegt die Flut dann um so heftiger einzusetzen und sich im Februar-März zur Springflut zu entwickeln. Das vierte Konzert im Kaufmännischen Verein brachte das Adagio aus der Siebenten Symphonie von Bruckner. Es ist eine inhaltschwere Frage, die dieses Eingangsmotiv anregt. Ein Ausblick nach ewigen, unvergänglichen Dingen: Sollen wir hoffen? Und die zweite Hälfte des Themas, getragen-feierliche Geigenklänge antworten in zuversichtlich tröstender Weise. Wie eine symbolisch-mystische Handlung entwickelt sich der Satz. Man betritt die Hallen eines Heiligtums, die in einen weiten Tempel führen. Hier wird ein Gral enthüllt, Friede zieht aber in das menschliche Herz ein, das neuen Wundern entgegenschlägt. — Der Konzertsänger R. Könnecke trug einen freundlichen, der Cellist Jean Gerardy einen stürmischen Erfolg davon. Im dritten Harmoniekonzert wurde den beiden Gesangsschwestern Anna Brill und Dora Schulze ein liebenswürdiger Empfang bereitet. Erwischte das Duettistenpaar noch eine Altistin von sonorer Tiefe, so stände das holländische Damentrio wieder auf. Den meisten Beifall hatten sie mit César Francks Kinderduetten. Stavenhagen spielte das Es-dur-Konzert Liszts mit hinreissendem Schwung und Schumann in vornehmer Eleganz. Das fünfte Symphoniekonzert des städtischen Orchesters unter Krug-Waldsee, das bei Ausführung der genannten Konzerte thätig ist, schenkte uns eine noble Wiedergabe der Faustsymphonie Liszts. Auch hier giebt es noch rückständige Leute, die vor Liszt warnen, die Unglücksfälle und Verbrechen

bei Pflege moderner Musik voraussagen, Fafnernaturen mit dem Wahlspruche: „Ich lieg' und besitze — lasst mich schlafen." Natürlich erfüllten sich ihre Hoffnungen nicht. Das Werk wirkte tief und nachhaltig. — Ottilie Metzger bewährte sich als Altistin von rasch aufblühendem Ruf. Das Kaim-Orchester unter Weingartner wurde gefeiert. Es spielte Schubert, Beethoven und als Reminiscenz an seine böhmische Fahrt Smetanas Moldau. In der Loge Harpokrates erzielte Frau Chop-Groeneveit mit dem g-moll-Konzert von Saint-Saëns starken Beifall. Der Tonkünstlerverein trat mit einem halb verunglückten und einem ganz geglückten Kammermusikabend (Herr Fritz Kauffmann) auf den Plan. Sonst hallt es noch von populären und Volkskonzerten wieder; man sieht, der Hunger nach Musik wird hier reichlich gestillt. Max Hasse.

MANCHESTER: Der Dezember brachte uns eine Überfülle an Kunstgenüssen: es war „der Sturm vor der Ruhe", die hier vor und nach dem Weihnachtsfest einzutreten pflegt, und nur — in unserm konservativen Lande — durch einige „Messias"-Aufführungen in schöner, aber eintöniger Weise unterbrochen wurde. Unser Konservativismus zeigte sich auch bei einem der „Hallé-Konzerte" in anderer Weise, ich meine, in der geringen Geneigtheit für Liszt. Eine ausgezeichnete Wiedergabe der Faust-Symphonie begegnete geringem Interesse, während am gleichen Abend die frische „Beherrscher der Geister"-Ouverture von Weber, sowie ein hier ganz unbekanntes Lied von Schubert mit einer obligaten Clarinette ungeteilten Beifall fand. Auch dem „Brahmsschen Triumphlied" gegenüber verhielt sich das Publikum ziemlich kühl. Sehr interessant war Tschaikowskys hier noch unbekanntes Violin-Konzert von Dr. Brodsky zu hören — die persönlichen, freundschaftlichen Beziehungen des vor zehn Jahren dahingeschiedenen Komponisten schien den Interpreten ganz besonders zu begeistern. An einem Brodsky-Abend brachte Lady Hallé (Norman-Neruda) Mozarts Violin-Konzert in Es zu Gehör, dem eine herrliche Wiedergabe von Bachs Konzert für zwei Violinen folgte. Die berühmte „Blackpool Madrigal-Society" bereitete uns einen Hochgenuss durch Vorführung von alten Glees und Madrigals, zwei neuen Chorstücken von Elgar, und gemischten Chören von Brahms und Schumann. Die zahlreiche, zum grossen Teil aus Deutschen bestehende Zuhörerschaft war entzückt, vaterländische Klänge von Engländern tadellos interpretiert zu hören. Von weiteren grösseren Aufführungen wären noch zu nennen „Berlioz' Faust, „Die Schöpfung", Elgars Coronation-Ode, und im alten, ewig jungen Gentleman-Konzert die ganze Musik zum Sommernachtstraum. H. J. C.

MANNHEIM: Die fünfte Akademie des Hoftheaterorchesters brachte neben Haydns Symphonie mit dem Paukenschlag eine Wiederholung von Strauss' „Till Eulenspiegel" und als Novität die „romantische Ouvertüre" von L. Thuille, die mehr durch die thematische Arbeit als durch grosse originelle Gedanken fesselte. Besonders interessierten der Mittel- und Schlusssatz. Als Solistin enttäuschte Mary Garnier aus Paris. Sie sang am besten die Glöckchen-Arie aus „Lakmé". Das Organ ist klein und die Vortragskunst reicht an ein gutes Mittelmass kaum heran. Eine vielversprechende Künstlerin ist Ottilie Metzger. In einer Arie der Andromache aus Max Bruchs „Achilleus" und in Liedern von Schubert, Weber und Rubinstein entfesselte sie in einem Konzert des „Liederkranz" wahrhafte Stürme des Beifalls. César Thomson erschien gealtert auch in seinem Spiel. Das Konzert von Beethoven konnte ernsteren Anforderungen kaum genügen und die Corellische Sonate „La Follia" — der Wahnsinn — die kürzlich in seiner eigenen Bearbeitung im Druck erschien, ist sehr langatmig. Die Begleitung ist nicht klaviermässig gehalten. Einen guten Verlauf nahm ein Duetten- und Lieder-Abend von Agnes Stavenhagen und Iduna Walter-Choinanus, in dem Bernhard Stavenhagen in unübertrefflicher Weise die Begleitung ausführte.

Stimmlich steht die Altistin hoch über der Sopranistin, die Lieder waren künstlerisch ausgearbeitet, besonders die zweistimmigen. K. Eschmann.

MILWAUKEE: Nach etwa dreijähriger Abwesenheit zog Arthur van Eweyk wieder einmal in seine Heimatstadt ein. Er wurde mit Begeisterung empfangen, und ein grosser Teil der bisherigen Konzertsaison knüpfte sich an seinen Namen. Der Sänger ist in Deutschland zu bekannt, um hier abermals sein Können, seine Vorzüge betonen zu müssen. Zieht man dazu die Freude der Landsmannschaft in Betracht, so kann man sich leicht einen Begriff machen von der Stimmung, die bei seinen Vorträgen herrschte. Zunächst bewährte sich van Eweyks Kunst während eines Liederabends als Balladensänger (Karl Loewes „Edward" und „Tom der Reimer"). Vollendet war aber der Vortrag von Volksliedern. Besonders sprach da an das niederländische „Hab mein Wagen voll geladen" (arrangiert von C. V. Bos). Zu Ehren des von uns geschiedenen Hugo Kaun standen sechs seiner Kompositionen auf dem Programm. Bei aller Kunst des Sängers fand aber nur „My Native Land" bedingungslos Anklang. Die Begleitung hätte nicht besser sein können. Sie lag in Händen des Pianisten J. Erich Schmaal von hier, der gleichzeitig Brahms Rhapsodie und Schubert-Liszts „Du bist die Ruh" gediegen zum Vortrag brachte. Die Veranlassung zu van Eweyks Kommen war eigentlich das 400. Konzert des Milwaukee-Musikvereins, für das Robert Schumanns „Scenen aus Goethes Faust" angesetzt war. Diesmal lag zum erstenmale der Aufführung der deutsche Text zu Grunde, gegen den früher üblichen englischen. Kritisch ist der Wert des Werkes ja schon genügend abgewogen worden. Vom Dirigenten Eugen Luening aufs Sorgfältigste einstudiert, machte es einen überwältigenden Eindruck. Vortrefflich war der gegen 200 Stimmen starke Chor namentlich in „Dies irae", „Lemurenchor" und im Schlusssatz „Alles Vergängliche". Das Orchester war seiner Aufgabe voll gewachsen. Von den Solisten stand natürlich van Eweyk-Faust im Vordergrund des Interesses. Es ist ein harter Boden, auf dem in Amerika, namentlich hier im Westen, Frau Musika ihr Fortkommen finden muss, und ein Verein, der es zu seinem 400. Konzert gebracht, giebt ein Bild von treuester Ausdauer im Dienste der Kunst. — Ein auserlesenes Liederprogramm hatte das Konzert, in dem sich van Eweyk verabschiedete. Genannt sei nur Schuberts „Totengräbers Heimweh", „Der Schiffer", Schumanns „Dichterliebe", Loewes „Der Noeck", „Hochzeitslied", Brahms' „Vier ernste Gesänge", Richard Strauss' „Morgen", und Henschels „Trompeterlieder". — Für Kammermusik sorgte wieder in bekannter guter Weise das „Milwaukee-Trio, die Herren Schmaal (Piano), Zeitz (Violine) und Beyer (Violoncello). „Bagatellen" von Anton Dvořák sprachen sehr an, weniger das hier zum erstenmal gespielte „Trio elegiaque" von S. Rachmaninoff. Die von Frau Garrita Nash arrangierten sogenannten Balladenkonzerte waren schwach besucht, und das Dargebotene war recht ungleichmässig. Im ersten Konzert sang der Opernbassist David Bispham Loewe, Schubert, Beethoven, Brahms, Klara Schumann — viel Bekanntes. Der Künstler versteht zu singen, aber in höherer Lage zeigt sich bereits Abnahme seiner schönen Mittel. Als Sopranistin trat Frau E. Hartmann auf. Sie war als Liebling der Königin von Rumänien angepriesen, konnte aber nur klar machen, dass Halbasien die alltägliche Mittelmässigkeit für Vollkunst hinnimmt. Sehr glücklich führte sich dagegen an einem zweiten Abend der Violinist Michael Banner ein. Seine Stärke zeigte sich in Mendelssohns Violinkonzert und Sarsates Zigeunerweisen. Das dritte Konzert würde ebenfalls einen günstigen Eindruck hinterlassen haben, wenn nicht sämtliche Künstler unter Heiserkeit gelitten hätten. Dies hinderte Frau Mary Louise Clary zur Geltung zu kommen, dies trübte die wohlgeschulten Koloraturen von Emma Rossignol. Der Bassist Herbert Witherspoon zeigte besonders in höherer Lage unschöne Klangfärbung und stand, wie so viele Sänger amerikanischer Schulung,

im Banne des Tremolos. Pianist Seeboeck von Chicago trug eigene Kompositionen vor, die wieder seinen wohlverdienten künstlerischen Ruf bestätigten. Ein voller Erfolg war dann das ebenfalls von Garrita Naah ins Leben gerufene Konzert von Ossip Gabrilowitsch. Ein näheres Eingehen auf seine Leistungen ist nicht nötig, da der Virtuose ja ein bekannter Gast internationaler Konzertsäle ist. Rubinsteins „Barcarole" war der Glanzpunkt des Abends, dann Chopins „Nocturne" und Schumanns „Carneval". — Das 38. Konzert des a cappella-Chors stand unter der Leitung seines neuen Dirigenten, Franz Saibach von New-York, der sich in dieser Eigenschaft aufs günstigste einführte. Trefflich kam der Chor zur Geltung in Mozarts „Ave verum corpus", ferner in Klughardts „Schloss am Meere", „Festmotette" und Munzingers „Frühlingsregen". Da der Dirigent erst vor wenigen Wochen seine Stellung übernommen, waren kleine Unebenheiten um so entschuldbarer. William Mittleschulte zeigte sich in gewohnter Weise als Meister im Vortrag von Orgelkompositionen. Die Konzerte des Symphonieorchesters, die in voriger Saison an dieser Stelle als noch auf der Versuchsstation befindlich angeführt wurden, haben letztere auch nicht überschritten. Aus Mangel an Zeichnungen für den Garantiefond mussten sie bis auf weiteres eingestellt werden. Auch der seiner Zeit von Hugo Kaun ins Leben gerufene Milwaukee-Männerchor hatte noch kein Konzert zu verzeichnen. Er befindet sich allem Anschein in einem Übergangsstadium. Der bisherige Dirigent Franz Neumann ist von seiner Stellung zurückgetreten und wirkt als Kapellmeister des deutschen Pabsttheaters. Schon in seinem 26. Konzert hatte der Arionklub ein inhaltreiches und wohldurchgeführtes Programm geboten mit Chören von German, Button, Rheinberger, Davies, Foote, Elgar und Abt. Als Solist war wieder der schon erwähnte Pianist Seeboeck herangezogen worden, und eine Contra-Altistin Josefine Jacoby. Diesem Verein war vorbehalten, verstärkt durch den Cäcilienchor, den ersten Teil der diesjährigen Saison mit einem „Ereignis" zu schliessen. Es war Haendels Oratorium „Messias". Die Aufführung war sehr gediegen. Harmonisch wirkten der gut geschulte Chor, das präcise Orchester und tüchtige Solisten: W. O. Goodrich (Bariton), E. C. Torne (Tenor), Mabel Crawford (Alt) und Jenny Osborne (Sopran). Die Instrumentierung des Werks war die von Ebenezar Prout in London eingeführte. Der Unterschied war der bisher üblichen gegenüber ganz unwesentlich. Es lag durchaus nicht das Bedürfnis nach einer Verbesserung vor, ebenso wie „Haendel" bisher dem Auge recht angenehm war. Das Programm führte aber ostentativ „Händel" an, weil einige englische Zeitungen die Entdeckungen gemacht haben, dass der grosse Komponist seinen Namen nur so geschrieben habe. Max Fischer.

NEW-YORK: Zwei imposante Programme hatte die „Philharmonische Gesellschaft" für das dritte und vierte Konzert aufgestellt. Im dritten gelangten die Ouvertüre „Benvenuto Cellini" von Berlioz, die zweite Symphonie von Brahms, das Klavierkonzert op. 44 von Saint-Saëns (Raoul Pugno) und Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde" zur Aufführung, während das Programm des vierten aus Beethovens A-dur-Symphonie, Berlioz' Reverie „La Captive" für Alt und Orchester (Frau Kirkby-Lunn), „Till Eulenspiegel" von R. Strauss, Liedern von Wagner und „Thema und Variationen" aus Tschaikowskys dritter Suite bestand. Das Zusammenspiel des Orchesters war sehr gut und zeichnete sich durch besonderen Wohlklang aus. Leider folgt Herr Damrosch dem amerikanischen Geschmack zu sehr, d. h. er vermeidet alle schärferen Accente und echte Deklamation. Sinnlicher Klangreiz wird hier vorläufig noch höher geschätzt als treffende Charakteristik. Herm. H. Wetzler brachte in seinem dritten Konzert den „Zarathustra" zu Gehör, und zwar in einer technisch vorzüglichen Weise. Der geistige Inhalt des Riesenwerkes wurde aber bei weitem nicht erschöpft. Am selben Abend wurde noch die Phantastische Symphonie von Berlioz gespielt. Frau Schumann-

Heink errang einen Triumph mit der Titus-Arie von Mozart und Schubertschen Liedern. — Die „Oratorien-Gesellschaft" führte wie alljährlich nach hiesiger Sitte während der Weihnachtszeit den „Messias" unter Frank Damrosch auf. Der Chor ist brillant geschult und singt gerade den Messias ganz ausgezeichnet. Von den Solisten (Susanne Adams, Kirkby-Lunn, Th. van Yorx und Herbert Witherspoon) war der Bassist der beste. Im zweiten Konzert des „Arion" (Dir. Julius Lorenz) interessierten die Ouvertüre zum „Improvisator" von d'Albert, einige Sätze aus einer Suite von Ippolitow-Ivánow und vor allem der prächtige und fascinierende Männerchor mit Orchester „Schmied Schmerz" von Siegm. v. Hausegger. Als Solist trat Arthur von Eweyk auf, der eine noch der Schulung bedürftige wundervolle Stimme hat, sonst aber durch seinen Vortrag nicht beweisen konnte, dass er zu den auserwählten Künstlern gehört. Das „Kneisel-Quartett" spielte mit dem Clarinettisten Lebaille das Clarinetten-Quintett von Brahms. Leider war Herr Lebaille seinen vorzüglich spielenden Kollegen nicht gewachsen. Er hat wohl einen guten Ton und Fertigkeit, verstösst aber gegen jede Regel der Phrasierungslehre. Ein als Novität gespieltes Klavier-Trio von Volkmar Andreae erwies sich als Konservatoristenarbeit vom reinsten Wasser. Sam Franko gab sein erstes „Konzert altertümlicher Musik" mit Kompositionen von Marc-Antoine Charpentier, J. S. Bach, Ariosti, Rameau, Sacchini. In diesem Konzert debutierten recht glücklich Herr und Frau Arnold Dolmetsch aus London und Frl. Mabel Johnston auf der Laute, Viola d'amour, Viola da gamba, Harpsicord u. s. w.

Arthur Laser.

PARIS: Im Konservatorium herrscht jetzt ein weit regeres künstlerisches Leben als in unseren anderen Orchestervereinen. Es hat sich sogar dazu aufgerafft, die Johannes-Passion in sein Repertoire aufzunehmen und hat mit diesem Werke, das seit vielen Jahren bei uns unaufgeführt blieb, einen unerwartet grossen Erfolg erzielt, den man zum Teil der trefflichen Aufführung zuschreiben darf. Zweimal den Abonnenten vorgeführt — im Konservatorium wird jedes Programm zweimal den Abonnenten der Serien A und B an aufeinander folgenden Sonntagen vorgespielt — musste der Vater Bach sich dann in einem ausserordentlichen Konzert auch vor jenen minder glücklichen Musikliebhabern hören lassen, deren Name nicht auf der Abonnenten-Liste des Konservatoriums steht und die deshalb fast nie dessen heilige Hallen betreten können. Es geschehen noch Zeichen und Wunder! ... Mit grosser Spannung sieht man einer nächste Woche zur Aufführung gelangenden Neuheit entgegen: einem Klavierkonzert in drei Sätzen von Massenet, dem ersten, das der vielgewandte Meister geschrieben. Louis Diémer, dem das Konzert gewidmet ist, wird es zum Vortrag bringen. — Von Colonne ist diesmal fast nichts zu berichten. Ein Konzert fiel aus, an zwei anderen Sonntagen wurde „Fausts Verdammung", ein Werk, das die Instrumente des Orchesters von Colonne wahrscheinlich ganz allein zu spielen vermöchten, zum Überdruss abgeleiert und erst am letzten Sonntag gab es eine halbe Neuheit: ein „Konzertstück" für die Harfe von G. Pierné, das wir in einem kleinen Kreise schon gehört hatten. Ohne hohe Ansprüche erheben zu können, ist das Werkchen für das konzertierende Instrument, das so sehr vernachlässigt wird, recht „dankbar" geschrieben und fand, von Fräulein Renié allerliebst vorgetragen, lebhaften Anklang. — Auch bei Lamoureux stockte während des ganzen Berichtsmonats die Produktion. Ein neues Klavierkonzert von Léon Moreau, das der Autor selbst vortrug, bot nur stellenweise Interesse und wurde abgelehnt. Weit besser erging es dem Vorspiel zum 2. Aufzug der neuen Oper „Der Fremdling" (L'Etranger) von Vincent d'Indy. Das raffiniert und geistvoll gearbeitete Tonstück fand einen, von den Freunden des Künstlers etwas aufgebauschten, enthusiastischen Empfang. Es heisst, dass diese Oper bald in unserer Komischen Oper

zur Aufführung gelangen werde. Vielleicht wetzt Vincent d'Indy mit seinem „Fremdling" die Scharte seines „Fervaal" aus. Dr. O. Berggruen.

PETERSBURG: Zum erstenmal in Russland trat jüngst im Konzert der Kaiserlich russischen Musikgesellschaft der czechische Geiger Jan Kubelik auf. Wirklich hervorragend sind sein tiefempfundenes Spiel, der bezaubernde Ton, die Leichtigkeit und ungezwungene Feinheit, mit der der Künstler alle technischen Schwierigkeiten überwindet. Unter anderen Konzerten verdienen drei historische Kammermusik-Abende berücksichtigt zu werden, die von F. Essipow, H. Auer und Verschbilowitsch veranstaltet wurden und deren Programme aus Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms, Rubinstein, Tschaikowsky und Arensky bestanden. Weiter sind noch zwei Konzerte zu nennen, die Leopold Auer in Gemeinschaft mit Eugen d'Albert gegeben hat, und in denen eine Reihe Sonaten von Händel, Beethoven, Schubert, Brahms glänzend gespielt wurde. N. von Kassnli.

PRAG: Aus der plätschernden Flut unserer Konzerte verdienen zwei Erwähnung. Zunächst das von Safonoff geleitete Russen-Konzert. Ein vorzüglicher Dirigent, ein mässiges Programm! Die 1. Symphonie von Scriabin brauchte wirklich nicht von Moskau nach Europa exportiert zu werden. Epigonenarbeit ohne göttlichen Funken. Das Publikum hatte sich hier an russischer Musik so den Magen verdorben, dass es hernach im 3. Philharmonischen Konzert (Neues deutsches Theater) vor Borodins hochorigineller, zweiter Symphonie durchfiel. Zwei Sätze einer Symphonie von Artur Willner zeigten ein feingestimmtes Talent. Marteau begeisterte die Hörer mit Sindings erstem Konzert. Dr. R. Batka.

REICHENBERG I. B.: Die heurige Konzertzeit des „Vereins der Musikfreunde" begann im Oktober v. J. in vielversprechender Weise mit einem interessanten Konzert des ehemaligen Wunderknaben Bronislav Hubermann, der u. a. Beethovens Violin-Konzert, Sarasates Carmen-Phantasie mit der gewohnten verblüffenden Technik spielte. Ungleich wertvoller waren jedoch die Darbietungen des Arno Hilf-Quartettes, das mit dem hier noch nicht gehörten Quartett von Edvard Grieg und dem zweiten Rasoumoffsky-Quartett von Beethoven einen grossen Erfolg errang. Ein überfülltes Konzert gab Karl Scheidemantel mit Unterstützung des Klavier-Virtuosen Emil Kronke. Seine immer noch schöne Stimme, die grossartige Atemtechnik und der feinsinnige Vortrag erweckten jubelnden Beifall. Von dem auch in Deutschland geschätzten deutschböhmischen Tondichter Rudolf Freiherr von Prochazka bekamen wir in einem von den neun vereinigten Gesangvereinen Reichenbergs veranstalteten Konzert geistvolle Variationen über ein Thema von Mozart zu hören, das dieser im Jahre 1787 dem Harfner Häusler in Prag vorgespielt hatte. Ausser den Variationen wurden unter Mitwirkung der Reichenberger Militärkapelle und der Konzertsängerin Frau Rita Kury von Prochazkas Kompositionen noch der IV. Satz aus dessen e-moll-Symphonie und seine zwei Chorwerke „Die Palmen" und „Seerosen" in gediegener Art zum Vortrag gebracht. Die dramatische Gesangsscene „Thusneida" von Camillo Horn bildeten mit eine Glanznummer des gelungenen Abends. Und schliesslich brachte das vollständige Kaim-Orchester unter Felix Weingartner in zwei Konzerten den Reichenbergern einen grossartigen, reinen Genuss. Dr. Ludwig Grasse.

STOCKHOLM: Ein junger einheimischer Tonkünstler, Hugo Alfvén, hat in der letzten Zeit viel von sich reden gemacht. Der Musikverein führte ein grosses Chor- und Orchesterwerk „Das Gebet des Herrn" von ihm auf. Die grossen Anforderungen, welche die Komposition sowohl an Orchester als Chor stellt, wurden mit rühmenswerter Sicherheit überwunden. In einem Konzert im königl. Theater, in dem nur seine eigenen

Werke zur Aufführung kamen, machte Alfvéns D-dur-Symphonie einen besonders tiefen Eindruck. Das Aulinsche Streichquartett gab eine Soirée mit Werken von Beethoven.

Tobias Norlind.

STRASSBURG: Die Stockhausenschen Abonnementskonzerte brachten eine Jahreszeiten-Aufführung, der an Ausfeilung in Chor und Orchester, sowie an frohbewegter Temponahme zwar einiges mangelte. Dafür entschädigte die Kunst von Emma Hiller-Rückbeil; auch das Bassolo hatte in H. Geist einen besonders nach der stimmtechnischen Seite guten Vertreter. — Von Kammermusik hörte man neben dem hiesigen das Brüsseler (Schörg-Quartett), das an Tonschönheit recht hoch steht. Blumer bewies sich beide Male, in dem heiteren Dvořák- und dem ernsten Brahmsquintett wieder als trefflicher Ensembleführer. — Der Frauenchor (unter Fried) machte uns mit Klughardts reizendem und für kleinere Veranstaltungen sehr zu empfehlenden Märchen „Die Bremer Stadtmusikanten" bekannt. Der Mittelpunkt des Monats bildete das „Meininger-Konzert" mit dem sehr gut disponierten Altmeister Joachim, unter Fritz Steinbach, dem auch die Provinz hier einige Worte widmen möchte. — Die von Bülows Zeiten mir noch erinnerliche treffliche Disziplin des Orchesters ist noch die altbewährte; besonders angenehm fiel mir die gegenseitige Ausgeglichenheit der einzelnen Instrumentalgruppen auf. Haupteigenschaft des Dirigenten erschien mir seine Korrektheit, daneben eine gewisse Massivität. Die feinere poetische Linienführung, besonders jene freie deklamatorische, in sinnreichen Einschnitten phrasierende Vortragsweise, wie sie Bülow geschaffen, u. a. Weingartner, Nikisch und auch unsern Lohse auszeichnet, ist bei ihm weniger entwickelt. Bei Brahms vermisst man dies Manco nicht so sehr, wie z. B. bei dem Meistersingervorspiel, das ich seit Bülow noch nicht wieder zu Dank gehört habe. Klingt es im Theater hier stellenweise wie ein Tubasolo mit Orchesterbegleitung, so fehlt auch sonst fast stets (selbst unter Richter) die erforderliche Feierlichkeit des Grundtempos — „es kommen doch nicht lauter Lehrbuben in dem Stücke vor"! — sowie das verschiedenartig nüanclerte Auf und Nieder in der Beseelung der einzelnen Abschnitte. Vielleicht helfen auch anderswo die Herren Kollegen zu der stilgerechten Retablierung des köstlichen Tongemäldes! — Der materielle wie künstlerische Erfolg des Konzerts war für das nicht leicht zu erwärmende Strassburg ein fast unerhörter. Wenn dennoch, wie erzählt wurde, der Dirigent die Stadt unzufrieden verlassen hat, da er „nicht oft genug herausgerufen worden sei," so würde das ein bedenkliches Licht auf die Anschauungen der modernen Reisedirigenten werfen. Zur Ehre des vornehmen Idealismus in der Kunstpflege will ich annehmen, dass Frau Fama gelogen hat!

Dr. G. Altmann.

WARSCHAU: Die hiesige Philharmonie wächst sich immer mehr zu einem allerersten Kunstinstitute aus. Sie bot uns in einem Monat an Solisten: Richard Strauss, d'Albert, Collonne, Kubelik, Thomson, Burmester, Thibaud, die Bellincioni u. s. w. Burmester, heute wohl der König aller Geiger, musste hier in vier Konzerten spielen, solch ungeheurer Erfolg wurde ihm zu teil. Das philharmonische Orchester macht unter der befeuernden Leitung der Herren Mlynarski und Prohaska zusehends immer mehr Fortschritte, und das Philharmonie-Quartett, bestehend aus den Herren Emil v. Mlynarski, Bogualaw Chotsky, Konzertmeister Fischer, Friedrich Waszka, erfreut sich des grössten Beifalls.

Leo Fischer.

WIEN: Wir sind hier am Höhenpunkte der Konzertsaison, die allerdings ein ausgedehntes Plateau hat, auf dem wir uns noch einige Monate werden herumtummeln müssen, bis der ersehnte Abstieg wird angetreten werden können. Es hält schwer, inzwischen dieses tollen Musikantengedränges die ungeschwächte Empfindung für das Bedeutende wach zu halten, das aufstrebende Talent gebührend zu würdigen und der

Mittelmässigkeit gegenüber ruhiges Blut zu bewahren. Unter den Instrumentalisten stellen derzeit die Geigenvirtuosen das stärkste Aufgebot. Bronislaw Hubermann fährt fort erfolgreiche Konzerte zu geben. Zu den erstaunlichen Hexenkünsten Jan Kubeliks drängt sich die grosse Menge des Publikums. Die mehr oder weniger jugendlichen Geigerinnen Amelie Heller, Steffi Fischer, Miss M. Hall und Camilla del'Oro fanden sämtlich vielen Beifall. Auch in der Geigentechnik scheint die Frauenarbeit konkurrenzfähig zu werden. Das grösste Erstaunen freilich erregte der noch nicht zehnjährige Florizel von Reuter aus Genf. Unterstützt durch eine äusserst sympathische Kindererscheinung gewann der kleine Reuter im Konzert der Camilla Landi das Publikum im Sturm. Was er schon heute kann, ist nicht nur für sein Alter verblüffend. Seine Zukunft möchten wir vor jenen Hemmungen bewahrt sehen, die sich so oft der Weiterentwickelung von Wunderkindern entgegenstellen. Aus der bunten Reihe der Sänger und Sängerinnen erwähnen wir Fräulein Alice Cuccini, eine italienische Gesangskünstlerin mit umfangreicher, klangvoller Sopranstimme von guter wenn auch nicht einwandfreier Ausbildung. Sie singt Opernarien zur grossen Befriedigung eines auf angenehme Abendzerstreuung reflektierenden Publikums. Gemma Bellincioni verschleisst in ihren Konzerten auch recht leichte musikalische Waare. Aber die geistvolle Art, in der sie uns diese Sächelchen bietet, der seelische Reiz ihrer einnehmenden Persönlichkeit, ihre Kunst feinster Pointierung machen ihre Vorträge äusserst anziehend und bringen den Zauber einer eigenartigen künstlerischen Individualität hervor. Als Liedersänger errang Emil Steger in zwei Konzerten einen schönen Erfolg. Seine Programme waren wohlgewählt und deren Ausführung zeigte einen vortrefflichen gebildeten, intelligenten Gesangskünstler. Von seinem klangvollen Bariton macht Steger stellenweise einen allzu ausgiebigen Gebrauch und es wird seinen Vortrag noch heben, wenn er das Gefühl minder dickflüssig dem Ausdruck zumischt. Ernst von Dohnányi hat an zwei Abenden seine jugendliche Meisterschaft bewährt. Er spielte mit dem ausgezeichneten Violoncellisten Hugo Becker drei Sonaten, worunter die As-dur-Sonate op. 69 von Beethoven und eine eigener Komposition, in seinem Klavierkonzert unter anderem die As-dur-Sonate op. 110 von Beethoven, ein Variationenwerk von sich und eine Reihe Lisztscher Stücke. Seine Beethoven- und Lisztvorträge stehen heute einzig da. Dohnányi zeigt ein Eingelebtsein in diese Werke, ein kongeniales Erfassen, ohne Grübelei, ohne Raffinement und Geistreichtum, wie es heute unserer Meinung nach keinem andern in solchem Masse gegeben ist. Mit seinem Variationenwerk hatte er auch als Komponist einen einschlagenden Erfolg. Erfinderisch, bedeutend in der Kraft der Kombination und architektonisch steigernd bis zum Schlusse übten die Variationen eine fast aufregende Wirkung auf die gespannten Zuhörer. Das zweite der von der Konzertdirektion Gutmann veranstalteten philharmonischen Konzerte fand unter der Direktion Felix Mottls statt. Er stand an der Spitze des Wiener Konzertvereinsorchesters, dessen Leistungsfähigkeit er zu überraschender Höhe steigerte. Mottl, den die überwältigende Mehrheit der Wiener Musikfreunde in seiner Vaterstadt wirken sehen möchte, wurde enthusiastisch gefeiert, wozu seine geniale Wiedergabe des Bacchanales der Pariser Tannhäusermusik und eine grosszügige Aufführung der Es-dur-Symphonie von Bruckner reichlichen Anlass gaben.

Gustav Schoensich.

EINGELAUFENE NEUHEITEN

BÜCHER

W. S. B. Woolhouse: Treatise on musical intervals, temperament and the elementary principles of music. Verlag: Ch. Woolhouse, London.

Hans Volkmann: Robert Volkmann, sein Leben und seine Werke. Verlag: Herm. Seemann Nachfolger, Leipzig.

Paul Marsop: Studienblätter eines Musikers. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin.

Hermann Krone: Beethoven und seine Symphonieen. Betrachtungen über den idealen Inhalt derselben. Verlag: Otto Hendel, Halle a. S.

Allgemeine Musikgesellschaft in Zürich. 91. Neujahrsblatt 1903. Richard Wagner in Zürich (III. Teil: 1855—1858). Kommissionsverlag: Gebr. Hug & Co., Zürich.

Hanns Fuchs: Richard Wagner und die Homosexualität. Mit besonderer Bezugnahme auf die sexuellen Anomalieen seiner Gestalten. Verlag: H. Barsdorf, Berlin.

MUSIKALIEN

Bernhard Scholz: Abendlied (Matthias Claudius). Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Quedlinburg.

Karl Zuschneid: Daheim (Paul Baer). Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 64. Ebenda.

Gottfried Grunewald: Astrella, Oper in 1 Akt von Karl Tannenhofer (Klavierauszug). Verlag: Albert Rathke, Magdeburg.

Georg Schumann: Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema. Für grosses Orchester. op. 30. Verlag: Fr. Hofmeister, Leipzig.

A. Krizek: Piano Athletics. Die Meisterschaft über die Klaviatur. In Kommission bei Fr. Hofmeister, Leipzig.

H. Berlioz: Phantastische Symphonie. op. 14. (Partitur.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

„ „ Römischer Karneval. op. 9. (Partitur.) Ebenda.

G. Henschel: Requiem für Chor, Solostimmen und Orchester. op. 59. (Partitur.) Ebenda.

Jul. Röntgen: Altniederländische Kriegs- und Siegeslieder für Tenor- und Basssolo, Männerchor, Orchester und Orgel. op. 43. (Partitur.) Ebenda.

Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge berühmter Meister des 16. bis 17. Jahrhunderts. In Partitur gebracht und mit Vortragszeichen versehen von W. Barclay Squire. Ebenda.

F. Weingartner: Drei Chöre aus Orestes. op. 30. Ebenda.

Edgar Tinel: Hochzeitsgesang für Tenor oder Sopransolo, Orgel und Harfe oder Pianoforte. op. 45. Ebenda.

Nederlandsche Dansen der 16de Eeuw voor vierhandig Klavier bewerkt door Jul. Röntgen met eene Inleiding van D. F. Scheurleer. I. Bundel. Ebenda.

Jul. Klengel: Technische Studien durch alle Tonarten für Violoncell. Ebenda.

Friedrich Schuchardt: Petrus Forschegrund. Oratorium in drei Teilen nach der Legende „Der Mönch von Heisterbach". Dichtung von Julie Schuchardt. Für Soli, Chor, Orchester und Orgel. op. 4. Partitur und Klavierauszug. Verlag: Carl Giessel jun., Bayreuth.

Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

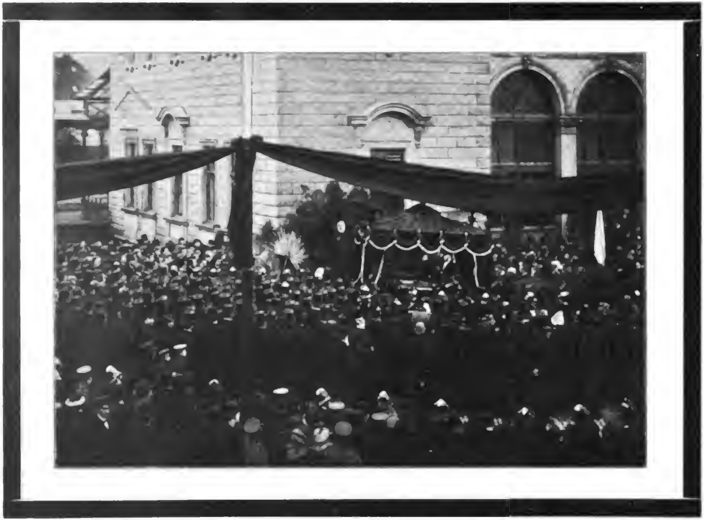
Eine Abbildung von Richard Wagners Bestattung können wir nach einer heute ganz selten gewordenen Photographie vorlegen. Unser Blatt zeigt den Bahnhof in Bayreuth als Hintergrund, vor ihm den Leichenwagen mit dem Sarg, der des Meisters sterbliche Reste birgt, und aus der trauernden Schar herausragend den greisen Friedrich Feustel, der dem entschlafenen Freunde jene ergreifenden Abschiedsworte nachruft.

Das interessante Porträt des Thomaskantors Johann Gottfried Schicht sei zur Erinnerung an seinen Todestag (den 16. Februar 1823), das bekannte Bild der unvergesslichen Liedersängerin Hermine Spies als Gedenkblatt an ihr am 26. Februar vor zehn Jahren erfolgtes viel zu frühes Dahinscheiden beigefügt.

Es folgt die Wiedergabe von drei köstlichen Kupferstichen, dem Dudelsackpfeifer von Albrecht Dürer (1514, das Original im Berliner Kupferstichkabinett), den Wandernden Musikanten von Rembrandt (um 1634, das Original im Münchener Kupferstichkabinett) und den Dorfmusikanten von Dietrich (1756). Die Blätter werden nicht nur ihrer meisterhaften zeichnerischen Qualitäten, sondern auch des in ihnen enthaltenen derb-komischen Kolorits wegen gern wieder einmal gesehen. Sie sind dem 10. Band der „Monographieen zur deutschen Kulturgeschichte", betitelt: Fahrende Leute von Theodor Hampe entnommen, einem Werke, in dem das Wanderleben aller Zeiten in einer kulturhistorisch-wissenschaftlich ebenso fesselnden Weise wie wegen der bildlichen Beigaben nicht hoch genug zu rühmenden Akkuratesse dargestellt ist. Das Werk erschien in dem bekannten Verlag von Eugen Diederichs in Leipzig.

Als Notenbeilage bringt unser Heft ein Lied von Hans von Bülow: „Nachts" (Dichtung von Herman Grimm), das vierte der fünf Lieder für eine hohe Bassstimme, op. 5. Die Wahl fiel auf diesen Künstler, um seines Todestages (12. Februar 1894) eingedenk zu sein. Alle Welt weiss, dass bei Bülow die produzierende Kraft seine schwächste, seine einzig schwache Seite war. Doch zeigt unser Lied so viel warmes Empfinden und so viel klangliche Schönheit, dass es nicht vergessen werden sollte!

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



RICHARD WAGNERS BESTATTUNG


IOH. GOTTFRIED SCHICHT.



HERMINE SPIES ○
† 26. FEBRUAR 1893

II. 10



DUDELSACKPFEIFER ○ ○ ○
VON ALBRECHT DÜRER. 1514



WANDERNDE MUSIKANTEN
VON REMBRANDT. UM 1634

II. 10



DORFMUSIKANTEN o o
VON CH. W. DIETRICH. 1756

II. 10

NACHTS

Gedicht von Herman Grimm
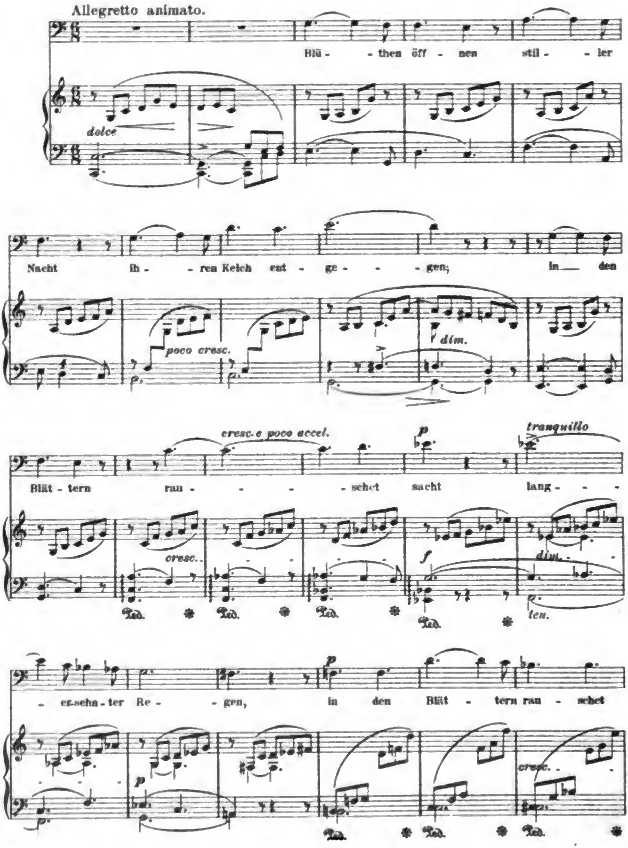
Für eine hohe Bassstimme
mit Klavierbegleitung komponiert
von
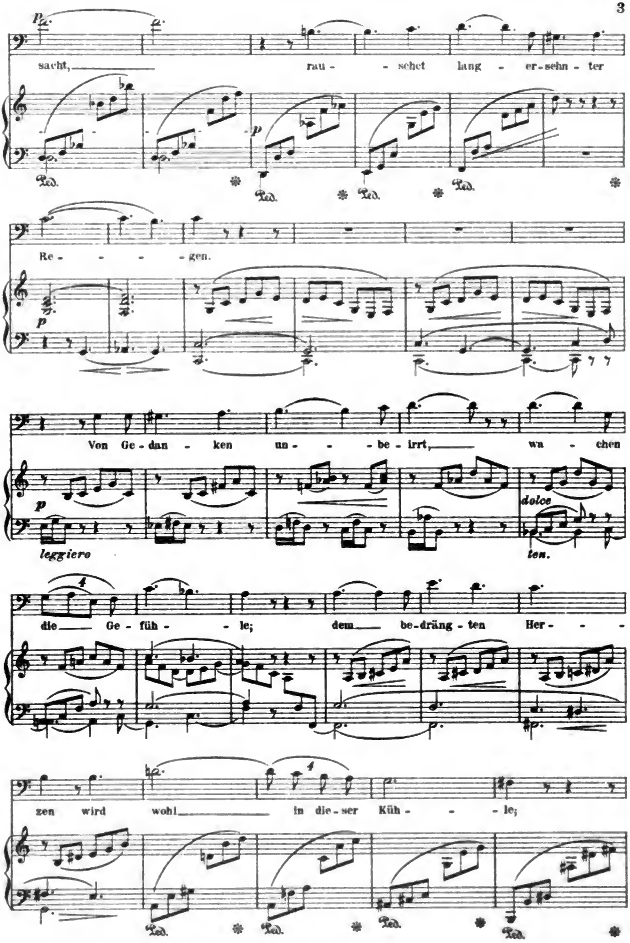
HANS VON BÜLOW
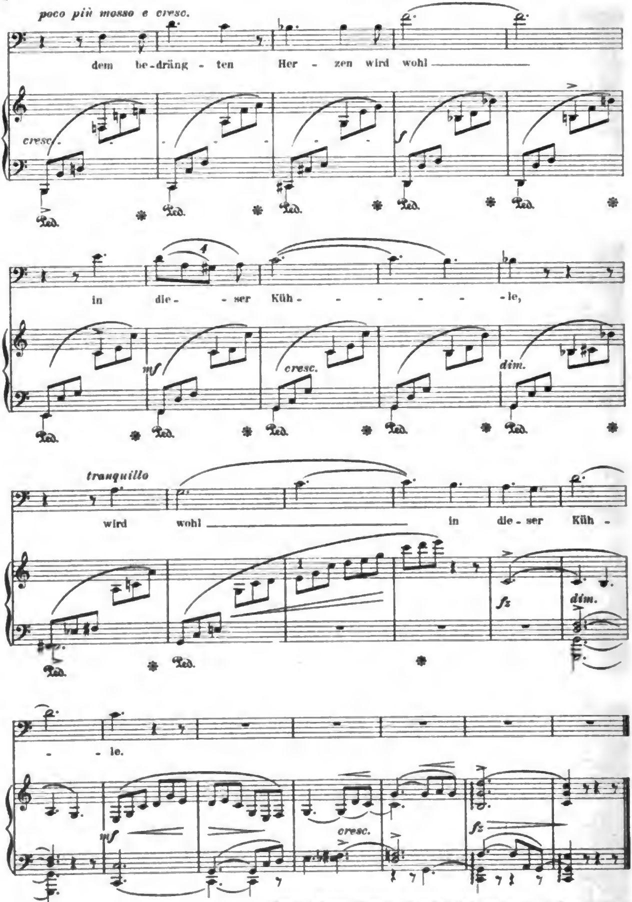
Op. 5 №4.

H. 10.

Mit Genehmigung von
Jos. Aibl, Verlag in München.
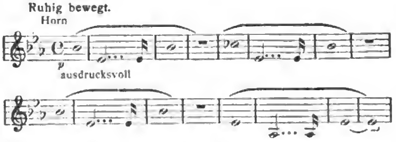

Allegretto animato.
Blü - then öff - nen stil - ler
Nacht ih - ren Kelch ent - ge - gen; in den
Blät - tern rau - schet sacht lang -
- er-sehn - ter Re - gen, in den Blät - tern rau - schet
dolce
poco cresc.
dim.
cresc. e poco accel.
p
tranquillo
cresc.
f
dim.
len.


sacht, rau - schet lang - er-sehn - ter
Re - - - gen.
Von Ge-dan - ken un - - be - irrt, wa - chen
die Ge-füh - le; dem be-dräng-ten Her - - -
zen wird wohl in die-ser Küh - - le;
leggiero
dolce
ten.



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

DIE MUSIK
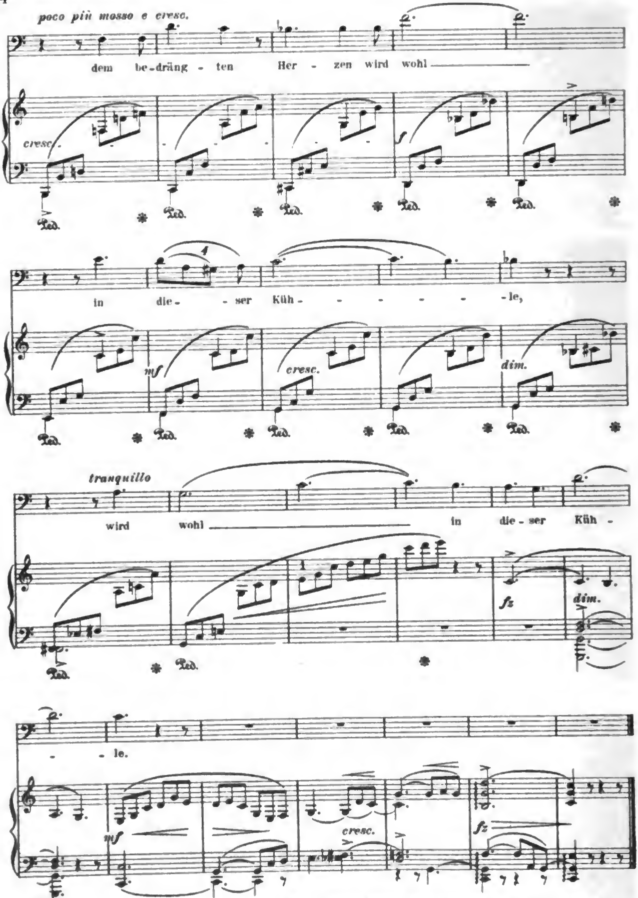


Anton Bruckner: vierte (romantische) Symphonie

II. JAHR 1903 HEFT 11
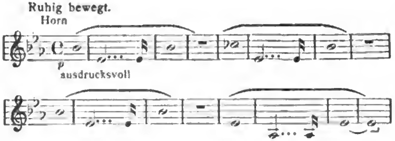
Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

DIE MUSIK



Anton Bruckner: vierte (romantische) Symphonie

II. JAHR 1903 HEFT 11

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

ZANDER.

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
o Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark o
o o Preis des einzelnen Heftes 1 Mark o o
o o Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark o o
Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen
o o o o Jahrgangs 2.50 Mark o o o o
Abonnements nehmen alle Buch- und
o Musikalienhandlungen entgegen o

RICHARD WAGNER UND DIE BERLINER GENERAL-INTENDANTUR

VERHANDLUNGEN ÜBER DEN „FLIEGENDEN HOLLÄNDER“ UND „TANNHÄUSER“

Von Dr. Wilhelm Altmann, Friedenau-Berlin

Es hat mich immer verwundert, dass Carl Fr. Glasenapp für sein gross angelegtes „Leben Richard Wagners“ wohl das Archiv oder die Registratur der königl. Oper zu Dresden benutzt hat, nicht aber auch die Registraturen der Opern zu Berlin, Darmstadt, Wien u. s. w., in welchen sich voraussichtlich eine Menge auf Wagner bezüglicher Dokumente, vor allem auch eigenhändige Briefe des Meisters befinden mussten. Dass Glasenapp vergebens um die Erlaubnis, diese Registraturen auszubeuten, nachgesucht haben würde, dürfte bei dem hohen Werte, der seiner Lebensarbeit mit grösstem Recht beigelegt wird, doch wohl ausgeschlossen gewesen sein.

Wenn ich heute in der glücklichen Lage bin, die Verhandlungen, die Wagner mit der General-Intendantur der königlichen Schauspiele zu Berlin geführt hat, hier darlegen zu dürfen, so verdanke ich dies dem überaus gütigen Entgegenkommen Sr. Excellenz des Herrn Grafen Hochberg, des seit kurzem aus dem Amt geschiedenen General-Intendanten, der mir die Registratur der Berliner General-Intendantur zu Studien über die Geschichte der Berliner Oper im 19. Jahrhundert in liberalster Weise erschlossen hat, wofür ich nicht verfehle, ihm auch an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank*) auszusprechen.

Die Richard Wagner betreffenden Akten bieten eigentlich nur von den Verhandlungen über den „Fliegenden Holländer“ und „Tannhäuser“

*) Zu grossem Dank bin ich auch Herrn Hofrat Maeder, dem Vorsteher des Bureaus der kgl. Schauspiele, verpflichtet, der mir in liebenswürdigster Weise seine Unterstützung geliehen hat. Auch Herrn Intendantursekretär Goldammer schulde ich für seine stete Hilfsbereitschaft herzlichen Dank.

ein erschöpfendes Bild und sind insofern von besonderem Interesse, als der „Holländer" das erste Werk Wagners ist, das in Berlin zur Aufführung gekommen ist, als um den „Tannhäuser" ein mehrjähriger Kampf um gewisse Bedingungen zwischen der Berliner General-Intendantur und Wagner bzw. seinem Stellvertreter Liszt stattgefunden hat. Es hat nicht an Stimmen gefehlt, die dem damaligen General-Intendanten Herrn Botho von Hülsen sein Verhalten in Bezug auf die Annahme des „Tannhäuser" verdacht haben, namentlich auf Grund des im „Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt" vorliegenden (doch nur einseitigen) Materials; wer aber unbefangen an die von mir mitgeteilten Dokumente herantritt, wird, glaube ich, nunmehr anderer Meinung werden müssen.

Überhaupt ist es durchaus nötig, die folgenden Briefe im Zusammenhang zu lesen und zu beurteilen; auf die Menge neuer Einzelheiten, die für die Wagner-Forschung gewonnen worden sind, habe ich in den verbindenden Textstellen und durch gesperrten Druck hingewiesen. Besonderes Interesse dürfte auch der Brief Minna Wagners beanspruchen. Auch wird die Stellung von Wagners Bruder Albert in der Tannhäuser-Affaire zum erstenmale klargelegt. Endlich dürften die Ausführungen Wagners über die Schlussscene des „Tannhäuser" beachtenswert sein.

Hoffentlich veranlasst meine Arbeit die Durchforschung der bisher noch nicht ausgebeuteten Opernarchive. Am besten wäre es natürlich, wenn dies planmässig von seiten der Erben des Meisters geschähe, die meiner Meinung nach die Pflicht haben, endlich an die Herstellung einer monumentalen Sammlung der noch ungedruckten oder an Hunderten von Stellen veröffentlichten Briefe Wagners*) zu gehen und die uns auch die Fortsetzung seines Briefwechsels mit Liszt nicht länger vorenthalten**) sollten.

I. Verhandlungen über den „Fliegenden Holländer".

Diese Verhandlungen gehen noch in eine Zeit zurück, in der die Komposition des „Holländer" noch nicht vollendet, der „Rienzi" noch nicht aufgeführt und Wagner noch ein völlig unbekannter Komponist war, der sich freilich der Protektion Meyerbeers erfreute.

*) Auch Wagner-Regesten, für welche Horst Kohls Bismarck-Regesten ein gutes Vorbild abgeben würden, sollten endlich in Angriff genommen werden.

**) Pflicht der Erben des Meisters wäre auch, endlich eine kritische Ausgabe aller jener prachtvollen Aufsätze und Zeitungsberichte zu veranstalten, die Wagner namentlich während seiner Pariser Zeit in verschiedenen Blättern veröffentlicht hat.

[No. 1. Wagner an Graf Redern.*) 1841, Juni 27.]

„Hochedelgeborener**) Herr Graf.

„Ew. Excellenz

werden ganz ergebenst von mir ersucht, meiner Bitte gewogene Beachtung zu schenken, die ich in Bezug auf eine Oper von meiner Komposition ausspreche, für welche ich hiermit um die Ehre einer ersten Aufführung auf dem königlichen Hoftheater zu Berlin***) nachsuche. Es ist dies eine kleinere Oper, betitelt „Der fliegende Holländer", die wenigstens nicht bestimmt ist, einen ganzen Theater-Abend zu füllen, sondern vielmehr zu einem kurzen Ballet oder einem kleinen Stücke gegeben zu werden. Das Buch derselben wird Ew. Excellenz meinen Anordnungen gemäss in wenig Tagen†) zugesendet werden, und es bedarf sicher meiner Beteuerung nicht, um Ew. Excellenz zu versichern, wie sehr glücklich ich mich schätzen würde, wenn sowohl die Idee wie die Ausführung dieses Buches Dero Beifall würdig erscheinen sollte.

„Da ich im übrigen nicht anders annehmen kann, als dass mein Name als Komponist Ew. Excellenz noch unbekannt geblieben ist, so halte ich es für meinen Vorteil in jeder Hinsicht angemessen, Ew. Excellenz auf Herrn G. Meyerbeer hinzuweisen, der, sowie ich weiss, zur Zeit sich in Berlin aufhält, und welchem persönlich bekannt zu sein ich das unschätzbare Glück geniesse. Ich habe mir zu schmeicheln, dass Herr Meyerbeer Ew. Excellenz eine gewünschte Auskunft††) zu geben nicht verweigern wird. Sollte dieselbe so ausfallen, dass Ew. Excellenz sich entschliessen könnten, mir die für diese meine Oper nachgesuchte Ehre zuzugestehen, so würde ich Ew. Excellenz ganz ergebenst ersuchen, die Aufführung derselben für den Spätherbst dieses Jahres festzusetzen, zu welchem Zweck ich dann die bis dahin gänzlich zu vollendende†††) Partitur Ende dieses Sommers einzusenden haben würde.

---

*) Graf Wilhelm von Redern, geb. 9. Dez. 1802, seit 1825 Kammerherr, hat sich seit 1820 vielfach kompositorisch betätigt; 1826 wurde er Mitglied des Kuratoriums der königl. Schauspiele zu Berlin, übernahm 13. Dez. 1828 kommissarisch und seit 30. Juni 1830 definitiv den Posten eines General-Intendanten; über seine Wirksamkeit vgl. auch meinen Aufsatz: „Spontini an der Berliner Oper" im 4. Jahrgang der Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft (1903) S. 276 ff.

**) Alle Briefe u. s. w. gebe ich in heutiger Schreibweise.

***) Ursprünglich wollte Wagner den „Fliegenden Holländer" für die Grosse Oper zu Paris, mit deren Direktor Léon Pillet ihn Meyerbeer bekannt gemacht hatte, schreiben. Auf der Seereise von Pillau nach London (1839, Juli) war in Wagner, der bereits in Riga durch Heines „Memoiren des Herrn von S." die Sage vom fliegenden Holländer kennen gelernt hatte, der Plan, diese zu komponieren, gereift. Noch war der „Rienzi" nicht vollendet, als Wagner bereits die Ballade der „Senta", den Kern seiner Holländer-Musik, konzipiert hatte. Vgl. Glasenapp, Das Leben Richard Wagners. 3. Ausgabe. Bd. I (1894), S. 316, 259, 281. Über den Verkauf des Textentwurfes an Pillet vgl. weiter unten.

†) Am 8. Juli 1841 übersandte der Buchhändler Brockhaus das Manuskriptbuch des „Fliegenden Holländer" dem Grafen Redern.

††) Vgl. Wagners Brief an Meyerbeer bei Glasenapp I, 356, worin an Meyerbeers Versprechen, sich beim Grafen Redern zu verwenden, erinnert ist.

†††) „In sieben Wochen war die ganze Oper komponiert. Die letzte Seite des ausgeführten Kompositions-Entwurfs weist das Datum des 13. Septembers 1841 auf." Glasenapp I, 351. Die 7 Wochen können also nicht stimmen, oder Wagner musste, als er diesen Brief schrieb, noch nicht an die Komposition gegangen sein. Doch lag bereits ein Stück der Partitur damals vor. Glasenapp I, 356.

„Indem ich mich daher dem unschätzbaren Wohlwollen Ew. Excellenz ehrerbietigst empfehle, nehme ich mir die Freiheit, Ew. Excellenz ganz ergebenst zu ersuchen, der höchsten Verehrung versichert sein zu wollen, mit der ich mich wage zu nennen

Paris, den 27. Juni 1841.

Ew. Excellenz
unterthänigster Diener
Richard Wagner
(No. 3 avenue de Meudon*) à Meudon
près Paris.)"

Ob Graf Redern selbst die Holländer-Dichtung gelesen hat, steht dahin; jedenfalls übergab er sie dem Regisseur Karl August Freiherrn von Lichtenstein,**) der übrigens selbst einige Opern und Singspiele geschrieben hat, zur Beurteilung. Dessen Gutachten lautet nun folgendermassen:

[No. 2. Gutachten Lichtensteins. 1841, August 2.]

„Der ‚Fliegende Holländer', romantische Oper in 1 Akte***) und drei Aufzügen von R. Wagner, gehört allerdings zur Gattung grausenerregender Geister- und Zauberopern, hat aber einen originellen Zuschnitt, mehrere höchst dramatische Situationen, eine interesse- und spannungerhaltende Handlung und dürfte sich, unterstützt von einer kräftig guten, nicht überladenen Musik und den unumgänglich nötigen Kürzungen des Gedichtes, welches in den Recitativen sowohl als in den Arien†) oft in eine dem Ganzen sehr nachteilige Breite verfällt, unter die Effektopern zählen lassen. Diese Kürzungen würden um so notwendiger sein, da sie der Handlung unbeschadet, ja zu ihrem Vorteil vorgenommen werden können, auch der Überfluss an Worten dem Komponisten eine Last aufbürdet, welcher er beim ausgezeichnetsten Talent erliegen muss. Wenn nun, wie es der Autor verlangt,

*) Zu dieser Wohnung vgl. Glasenapp I, 345. Die Absendung dieses Briefes kurz dort S. 355 erwähnt.

**) Geb. 8. Septbr. 1767. An verschiedenen Theatern (Dessau, Wien, Bamberg) thätig, bis ihm 1823 die Regie des Lustspiels und 1825 die der Oper am königlichen Theater in Berlin übertragen wurde. Er wirkte hier bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1842; † 10. Septbr. 1845.

***) Dass der ‚Holländer' ursprünglich in einem Akte ohne jede Pause gegeben werden sollte, ist, seitdem in Bayreuth das Werk in dieser Gestalt (1901) dargestellt worden ist, allgemein bekannt.

†) H. St. Chamberlain, Richard Wagner (1896) sagt S. 240: „In der ersten Handschrift der Dichtung zum Fliegenden Holländer (datiert Meudon 18. Mai — 28. Mai 1841), die fast wörtlich mit der bekannten endgültigen Fassung übereinstimmt, ist nicht bloss die äussere, sichtbare Einteilung in Scenen beibehalten, sondern die drei Scenen des ersten Aktes z. B. sind betitelt: ‚Introduktion', ‚Arie' und ‚Scene, Duett und Chor'; der Schluss des zweiten Aktes vom Eintritt des Holländers an ist überschrieben: ‚Scene, Duett und Terzett' u. s. w. Wie frei auch der Meister sich innerhalb der sich selbst gesteckten Grenzen bewegen mag, in diesen Titeln kommt doch eine Befangenheit zum Ausdruck. Auch dass jeder der drei Akte mit einem Chor beginnt, ist eine alte Operngewohnheit; nach dem ‚Holländer' hat Wagner fast nie mehr einen Chor am Anfang eines Aufzuges angebracht".

die Oper ohne Unterbrechung mit musikalischen Zwischenspielen, welche die schwierigen Verwandlungen bedingen, nur in einem Akte spielen soll, so möchte es kaum möglich sein, die Teilnahme und das Interesse des Publikums auf so lange Zeit — mindestens 2 Stunden — zu fesseln. Da endlich Herr R. Wagner als Opernkomponist durchaus unbekannt ist, sich also über dessen Befähigung dazu kein Urteil fällen lässt, so kann es nicht anders als gewagt erscheinen, auf sein Anerbieten einzugehen.

Berlin, den 2. August 1841. Lichtenstein."

Kein Wunder, wenn nach diesem mindestens lauen Gutachten Graf Redern sich mit der Entscheidung nicht sonderlich beeilte. Viele Hoffnungen hatte sich Wagner, als er seinen Brief an ihn gesandt, wohl nicht gemacht; hatte er doch an Meyerbeer geschrieben, sein Textbuch würde wohl in Berlin verfaulen (Glasenapp I, 356). Doch da sein Selbstgefühl mittlerweile durch die Annahme des „Rienzi" in Dresden (unterm 29. Juni 1841 ihm mitgeteilt) sehr gewachsen war, liess er seinem ersten Brief an den Grafen Redern nach einigen Monaten folgenden zweiten unter Beifügung der mittlerweile vollendeten Partitur des „Holländer" folgen:

[No 3. Wagner an Graf Redern. 1841, November 20.]

„Sr. Excellenz dem Herrn Grafen von Redern.

„Ew. Excellenz

haben, wie ich hoffe, bereits vor mehreren Monaten ein Schreiben [No. 1] erhalten, in welchem ich mir die Freiheit nahm, Dieselben von meiner Absicht in Kenntnis zu setzen, eine von mir verfasste dramatische musikalische Arbeit der General-Intendanz des Königl. Hof-Theaters in Berlin zur Aufführung einzusenden. Zugleich hatte ich veranstaltet, dass Ew. Excellenz von Leipzig aus eine Abschrift des Textbuches zur vorläufigen Durchsicht zugesandt werde. Da ich aber völlig ohne Nachricht geblieben bin, muss ich leider dahin gestellt sein lassen, ob Ew. Excellenz wirklich jenes Buch erhalten haben, und glaube mich nicht besser aus jeder Ungewissheit reissen zu können, als wenn ich, wie es hiermit geschieht, mir erlaube, die vollständige Partitur*) der damals besprochenen Oper ‚Der fliegende Holländer' nebst Textbuch Ew. Excellenz zuzusenden.

„Die unterthänigste Bitte, mit der ich diese Zusendung begleite, sei mir vergönnt, nun dahin auszusprechen, dass es Ew. Excellenz gefallen möge, eine Prüfung der vorliegenden Arbeit anzuordnen; sollte ein befriedigendes Resultat derselben Ew. Excellenz sodann irgend eine günstige Rücksicht entstehen lassen, die hinreichend wäre, mir Dero unschätzbares Wohlwollen zu gewinnen, so würden meine höchsten Wünsche erfüllt werden, wenn es Ew. Excellenz belieben sollte, die Aufführung meiner Oper noch im Laufe dieses Winters, vielleicht im Monat Februar, zu gestatten.

„Da ich nicht umhin kann, zu bezeugen, welche entscheidungsvolle Bedeutung ich dem gegenwärtig von mir gethanen Schritte beilege, sei es mir vergönnt, bei Ew. Excellenz um Dero Wohlgewogenheit und Geneigtheit für mich und mein Vorhaben auf das inständigste nachzusuchen, und mögen Dieselben dagegen versichert sein,

*) Diese Thatsache erwähnt bei Glasenapp I, 355. Dort steht auch, dass sich Wagner gleichzeitig mit einer Eingabe an König Friedrich Wilhelm IV. gewandt habe.

dass ich für den erwünschten Ausgang einer der wichtigsten Angelegenheiten meines Lebens Ew. Excellenz zu ewiger Dankbarkeit mich verpflichtet fühlen werde.

„Mit dem Ausdruck der tiefsten Verehrung und der unbegrenztesten Hochachtung wage ich mich zu nennen

Ew. Excellenz

Paris, den 20. November 1841. unterthänigster Diener

Richard Wagner

14, Rue*) Jacob."

Wohl weil sich Wagner in seinem ersten Brief auf Meyerbeer berufen hatte, vor allem aber wohl, weil Graf Redern sehr viel auf diesen gab, sandte er ihm Text und Partitur des „Holländer" zur Begutachtung zu.

Diese fiel glänzend aus und giebt uns auch Kunde davon, ein wie reges Interesse — wenigstens damals — Meyerbeer an Wagner genommen hat; ohne Meyerbeers Fürsprache wäre „Der fliegende Holländer" kaum in Berlin angenommen**) worden.

[No. 4. Meyerbeer an Graf Redern. 1841, Dezember 9.]

„Hochzuverehrender Herr Graf!

„Beifolgend nehme ich mir die Freiheit, die Partitur und den Text (der letztere befindet sich hinter dem Titelblatte eingelegt) der Oper ‚Der fliegende Holländer' von Richard Wagner zu übersenden. Ich hatte vorgestern bereits die Ehre, Ew. Hochgeboren von diesem interessanten Tonsetzer zu unterhalten, der durch sein Talent und seine äusserst beschränkte Lage doppelt verdient, dass die grossen Hoftheater als offizielle Beschützer deutscher Kunst ihm nicht ihre Scenen verschliessen.

„Ew. Hochgeboren hatten auch die Güte, mir zu versprechen, dass Sie mir (sic! muss natürlich heissen: ihm) durch einige Zeilen den Empfang der Partitur und Dero Geneigtheit dieselbe zu prüfen anzeigen würden. Indem ich mir erlaube, dieses in Erinnerung zu bringen, habe ich zu gleicher Zeit die Ehre ...

den 9. Dezember 41. (gez.) Meyerbeer."

Graf Redern löste auch bald sein Versprechen ein; am 14. Dezember 1841 schrieb er an Wagner:

[No. 5. Graf Redern an Wagner. 1841, Dezember 14.]

„Ew. Wohlgeboren

beehre ich mich hierdurch in Kenntnis zu setzen, dass Buch und Partitur Ihrer Oper richtig hier eingegangen und von Herrn Hofkapellmeister***) Meyerbeer besonders empfohlen worden ist. Nach erfolgter vorschriftsmässiger Prüfung des Textes sowohl als der Musik werde ich nicht verfehlen, Sie von dem Näheren der Angelegenheit zu benachrichtigen, da ich derselben meinen aufrichtigen Anteil widmen werde.

Mit hochachtungsvoller Ergebenheit

(gez.) Redern."

---

*) Nach dem 25. Oktober 1841 war Wagner infolge des rauhen Herbstwetters von Meudon wieder nach Paris übergesiedelt. Vergl. Glasenapp I, 353 A.

**) Diese Thatsache giebt auch Glasenapp I, 385 zu; doch vergl. ib. S. 416.

***) Meyerbeer hatte nach der erfolgreichen Berliner Aufführung seines „Robert" 1832 den Titel eines königl. preussischen Hofkapellmeisters erhalten.

Graf Redern übergab nunmehr Partitur und Text des „Fliegenden Holländer“ dem Kapellmeister C. W. Henning*) und dem Regisseur Baron von Lichtenstein,**) welche folgendes Gutachten abgaben:

[No. 6. Gutachten Hennings und Lichtensteins. 1842, Januar 8.]

„Der fliegende Holländer, romantische Oper in 3 Aufzügen***) von Richard Wagner, verdient den Namen eines eben so genialen als originellen Werkes und die einem solchen gebührende Anerkennung, wenngleich noch manche Unbekanntschaft mit der Scene aus selbigem hervorblickt. Besonders zu loben ist die erfindungsreiche, effektvolle Musik, die ein ernstes durchgebildetes Studium des Tonsetzers verrät und jedenfalls mehr Würdigung beim Kunstkenner als beim grossen Publikum finden wird. Der mitunterzeichnete v. Lichtenstein bezieht sich auf seinen früher über das Gedicht erstatteten Bericht [oben No. 2], freut sich zwar, dass der Verfasser die Idee aufgegeben hat, sein Werk in einem Aufzug erscheinen zu lassen, kann sich aber unmöglich damit einverstanden erklären, dass die 3 Aufzüge ohne Unterbrechung nur durch kurze Zwischenmusik getrennt fortspielen sollen; denn 1) ist die Herstellung der schwierigen Verwandlungen in so kurzer Zeit unausführbar, da, wollte man auch die 2. Dekoration auf den ersten Flügel beschränken, der Aufbau für den 3. Akt, der während der Darstellung des zweiten beschaffen werden müsste, nicht ohne störenden Lärm für Sänger und Zuschauer zu erzielen sein würde; 2) kann es nicht anders als höchst nachteilig auf den sehr ernsten, schauerlichen Inhalt der Oper wirken, wenn dem Publikum keine Pause zur Erholung gegönnt wird, was bereits gemachte Erfahrungen bethätigen. — Dass der nicht zur Handlung gehörenden Worte immer noch zu viele sind, und die Musik durch zweckmässige Kürzungen bedeutend gewinnen würde, scheint den Unterzeichneten unbestreitbar. Vor allen Dingen wäre jedoch — wenn anders die Aufführung der Oper beschlossen werden sollte — dem Maler und Maschinisten das Buch vorzulegen, um zu hören, ob die vom Dichter im 3. Akt gestellten Anforderungen zu bemöglichen sind. Mitunterzeichneter v. Lichtenstein glaubt, dass der Effekt, den sich der Autor verspricht, nicht erreicht wird, und dass beide Schiffe nebeneinander auf der Breite der Bühne weder stehen noch sich bewegen können, sondern das schottische†) soweit vor als thunlich, das des Holländers aber mehr zurückgestellt

---

*) Karl Wilhelm Henning, geb. 31. Januar 1784, Komponist der Musik zu zahlreichen Schauspielen und Balleten, war zuerst Kammermusiker, wirkte von 1823 bis 1826 als Kapellmeister am Königstädtischen Theater, trat dann auf Spontinis Wunsch als Konzertmeister in die königliche Kapelle ein, wurde 1833 Mitglied der neuerrichteten musikalischen Sektion der königlichen Akademie der Künste, am 21. April 1836 Musikdirektor und am 30. Oktober 1840 Kapellmeister; er wurde zum 1. April 1848 pensioniert.

**) Vergl. oben S. 334 A. **).

***) In 1 Akt fehlt also jetzt; vgl. oben No. 2 und weiter unten in No. 6.

†) Dass die erste Fassung der Dichtung „an der schottischen, nicht an der norwegischen Küste, was einige Namensänderungen erklärt: Daland hiess Donald und Erik Georg“, spielt, steht schon bei Chamberlain S. 240, Anm. 2; ebendaselbst S. 241 auch das Faksimile des Personenverzeichnisses des ersten Entwurfs. Übrigens spricht Wagner in dem unten mitgeteilten Brief vom 14. Juni 1842 noch von „Donald“ und „Georg“.

werden muss, wodurch jedoch letzteres von ersterem notwendigerweise und wenigstens für die Hälfte der Zuschauer gedeckt wird. Hierüber abzuurteilen bleibt inzwischen Sache des Dekorateurs.

9. Januar 1842.

(gez.) C. W. Henning. Lichtenstein.“

Die in vorstehendem Gutachten ausgesprochenen Bedenken müssen aber beseitigt worden sein, denn am 14. März 1842 teilte Graf Redern dem „Compositeur Richard Wagner in Paris“ mit, „dass in Anerkennung“ seiner „erfindungsreichen, effektvollen Musik die Oper ‚Der fliegende Holländer‘ zur Darstellung auf dem hiesigen königlichen Theater angenommen worden ist“.

Umgehend schrieb Wagner darauf zurück:

[No. 7. Wagner an Graf Redern. 1842, März 20.]

„Ew. Excellenz

ausserordentlich gewogene Zuschrift vom 14. d. M. freudig erwiedernd, fühle ich mich zunächst gedrungen, für die grosse Auszeichnung, mit der Dieselben durch eine so schnelle*) und günstige Entscheidung meines ergebensten Gesuches in betreff meiner Oper ‚Der fliegende Holländer‘ mich beehren, meinen gerührtesten Dank auszusprechen. Wohl habe ich alle Ursache, die Annahme gerade dieser dramatischen Arbeit zur Darstellung auf der ersten Bühne Deutschlands für ein grosses Glück zu halten; denn liegt in dieser Annahme zunächst die Versicherung einer in allen Teilen vollendeten Aufführung, so habe ich darin des weiteren auch zu meiner grössten Erhebung ein günstiges Urteil der einsichtsvollsten Kritik zu erkennen, und dass ich den Ausspruch desselben Ew. Excellenz zu verdanken habe, ist eine Rücksicht, die mir jenes Glück unschätzbar macht. Möge ein günstiger Erfolg meines schwachen Produktes dem so gütig gewährten Schutze Ew. Excellenz Ehre machen, und mögen Dieselben versichert sein, dass ich in Dero Zufriedenheit die schmeichelhafteste Ankennung meines redlichsten Strebens mit Stolz ersehen würde.

In tiefster Verehrung verharre ich als

Ew. Excellenz

unterthänigster Diener

Paris, 20. März 1842. Richard Wagner.“

Jedoch zu Wagners Unglück trat Graf Redern bald darauf von seiner Stellung als Intendant der Königlichen Schauspiele zurück, um den neugeschaffenen Posten eines Generalintendanten der Königlichen Hofmusik zu übernehmen. Die Intendanturgeschäfte gingen auf den bisherigen Münchener Intendanten Karl Theodor von Küstner**) über, der den

*) sic!

**) Vgl. K. Th. von Küstner, Vierunddreissig Jahre meiner Theaterleitung in Leipzig, Darmstadt, München und Berlin (1853). — Wie Küstner angiebt, begannen die Verhandlungen mit ihm schon im September 1841, erhielt er seine Entlassung aus dem bayrischen Dienste am 31. Jan. 1842. Bevor er seinen Berliner Posten antrat, unternahm er eine längere italienische Reise.

„Holländer“ „vor kurzem von München aus als für Deutschland ungeeignet abgelehnt hatte“ (Glasenapp I, 373). Wagner hatte, wie aus folgendem Brief [No. 8] hervorgeht, zwar das Glück ihn auf seiner Durchreise nach Berlin in Leipzig*) sprechen zu können (eine bisher völlig unbekannte Thatsache), allein seine Hoffnung, den „Holländer“ bald auf der Berliner Bühne zu sehen, war durch diesen Wechsel in der Intendanz sehr zweifelhaft geworden, wie wir folgendem Brief entnehmen.

[No. 8. Wagner an Herrn von Küstner. 1842, Mai 17.]

„Hochzuverehrender Herr.

„Die Angelegenheit, welche Ihnen auseinandersetzen zu dürfen, ich kürzlich in Leipzig die Ehre hatte, ist unter den obwaltenden und Ihnen ebenfalls zur Kenntnis gebrachten Umständen für mich von zu grosser Wichtigkeit, als dass ich nicht wünschen sollte, sie Ihnen, bevor Sie in derselben zur Entscheidung schreiten dürften, nochmals zu geneigter Überlegung dringend anzuempfehlen. Zwar behalte ich mir vor eigens zu dem Zwecke, Ihren gütigen Entschluss einzuholen, mich Anfang künftigen Monates nach Berlin zu verfügen; dennoch muss ich glauben, meiner Sache förderlich zu werden, wenn ich zuvor mich noch schriftlich darüber gegen Sie auszusprechen mir die Freiheit nehme, und zwar zu einem Zeitpunkte, wo Ihnen allem Vermuten nach meine Angelegenheit auch von seiten des bisherigen General-Intendanten der Königl. Schauspiele zu Berlin zur Kenntnisnahme gestellt werden wird.

„Sehr begreiflich, hochzuverehrender Herr, war es mir, dass Sie in Leipzig mir auf den Vortrag meiner Sache durchaus nichts auf Entscheidung Hindeutendes erwidern konnten, da Ihnen vor allen Dingen noch nichts Authentisches über den wahren Bestand meiner Angelegenheit vorlag; für jetzt darf ich jedoch annehmen, dass Sie durch die vorzufindenden Gutachten und Beurteilungen meiner von der zeitherigen General-Intendanz zur Aufführung auf dem Königl. Hoftheater zu Berlin angenommenen Oper ‚Der fliegende Holländer‘ bereits in den Stand gesetzt seien, sich auch von der anderen Seite her über die Beschaffenheit des Gegenstandes meiner letzten Besprechung aufzuklären.

„Sollten diese Gutachten Sie, hochzuverehrender Herr, aber auch noch so günstig betreffs der zu bewerkstelligenden Aufführung meiner Oper stimmen, so ersähe ich dennoch keinen eigentlichen Grund, Sie dringend um die Beschleunigung derselben zu ersuchen, wenn es nicht der mich lebhaft interessierende Wunsch wäre, die Aufführung meines ‚Fliegenden Holländers‘ in Berlin dem zu künftigem Herbst in Paris bevorstehenden Erscheinen der Oper ‚le vaisseau fantôme‘ vorangehen zu sehen. Bereits habe ich mir die Freiheit genommen, Ihnen mündlich auseinander zu setzen, welcher Grad der Verwandtschaft zwischen diesen beiden Opern**)

*) Küstner will in Berlin am Pfingstabend [15. Mai] 1842 eingetroffen sein. Demnach muss ihn Wagner wohl am 12. oder 13. Mai in Leipzig (Eisenbahnverbindung mit Berlin bestand noch nicht) gesprochen haben.

**) Der Direktor der Pariser Oper hatte gewünscht, dass Wagner seinen Holländer-Entwurf einem anderen Komponisten abtreten sollte; „Wagner hatte sich dieser Zumutung beharrlich erwehrt. Inzwischen hatte er unter der Hand erfahren, dass seine Weigerung ohne Erfolg geblieben, und der Entwurf seines Textes zum ‚Fliegenden Holländer‘ thatsächlich bereits einem Dichter Paul Foucher übergeben war. Ein

existiert, und Sie davon in Kenntnis zu setzen, dass der vollständig ausgearbeitete Textentwurf zu jenem ‚vaisseau fantôme' von mir herrühre und dem Sujet meines ‚Fliegenden Holländers' ebenfalls zu Grunde liege. Sie selbst, hochzuverehrender Herr, haben den Fall, dass das Libretto einer französischen Oper dem ihm zu Grunde liegenden ausführlichen Entwurfe nach von einem Deutschen herrühre, für einen seltenen und in seiner Art sogar einzigen Fall erklärt, und mir sei es vergönnt, hier darauf hinzuweisen, dass dieser Fall in einem nicht unvorteilhaften Gegensatze zu manchen anderen Fällen steht, in welchen umgekehrt Deutsche ihren französischen Nachbarn Opernsujets zu entlehnen sich für genötigt hielten. Dass dieses Sujet nichts ganz Gewöhnliches sein könne, stände daher natürlichen Annahmen nach zu vermuten, und dass derjenige, der dieses Sujet erfand, der geeignetste war, es auch auszuführen, liesse sich wohl ebenfalls schliessen, zumal wenn seiner Ausarbeitung bereits ein so günstiges Urteil gestellt wurde, wie es notwendig der Annahme für das Berliner Hoftheater vorangehen musste.

„Wie bereits erwähnt, wird nun aber die auf dieses Sujet unter dem Titel ‚le vaisseau fantôme' von einem Franzosen komponierte Oper im Herbste d. J. in Paris zur Aufführung gelangen; nach der leider noch herrschenden Sitte unserer deutschen Theaterdirektoren, französische Stücke mit der grössten Schnelligkeit übersetzt auf ihren Theatern zu geben, steht daher zu erwarten, dass, falls diese Oper in Paris nur einiges Glück macht, sie ebenfalls sogleich in einer Übersetzung zur Aufführung auf deutschen Bühnen gebracht würde. Da ich dagegen mein geistiges Eigentum mir dennoch gewahrt und den von mir verfassten Entwurf in vaterländischer Sprache ausgeführt und in Musik gesetzt habe, so stünde zu vermuten, dass, wenn meine Oper auf der ersten Bühne Deutschlands zuvor mit Glück zur Aufführung gekommen ist, dies die allgemeine Aufmerksamkeit zunächst auf das in allen Teilen rein deutsche Produkt ziehen, und das französisierte, jedenfalls verstümmelte, keine weitere Beachtung finden würde.

„In diesem Sinne, hochzuverehrender Herr, wage ich Sie auf die Wichtigkeit aufmerksam zu machen, die Ihrer Entscheidung in meiner Angelegenheit, eine recht baldige Aufführung meiner Oper betreffend, nicht nur von mir, sondern gewiss von einem grossen Teile der deutschen Künstler beizumessen sein wird. Da Sie im voraus über alle dabei obwaltenden Umstände in Kenntnis gesetzt sind, haben Sie jetzt mit vollem Bewusstsein das Schicksal eines Produktes in Ihren Händen, für dessen nicht völlig gemeine Tüchtigkeit Ihnen allerdings nicht mein Name, wohl aber jene eben besprochenen Umstände Bürge sein dürften. Die Förderung meiner Ihnen anheim gestellten Angelegenheit wird, so untergeordnet diese sich zum Interesse der

---

einziger schneller Überblick der Sachlage belehrte ihn, dass er, erklärte er sich nicht zur Abtretung seines Entwurfes bereit, unter irgend einem Vorwande gänzlich darum kommen würde. Er willigte also gegen die bare Auszahlung der Summe von fünfhundert Francs in den Verkauf seines Textentwurfes und des ihm zugesagten Anrechts zur musikalischen Ausführung desselben für die Pariser Oper ein; mit dieser empfangenen Summe war zugleich für eine Reihe von Wochen seine Freiheit vor jeder Art erzwungenen Lohndienstes gesichert. Er hatte nun nichts Eiligeres zu thun, als sein Sujet selbst in deutschen Versen auszuführen." Glasenapp I, 349. ‚Le vaisseau fantôme' wurde auch wirklich von Louis Dietsch, der später die berüchtigten ersten Pariser Tannhäuser-Aufführungen leiten sollte, komponiert, und ging am 9. Nov. 1842 in Scene, machte aber solches Fiasko, dass Dietsch sich niemals wieder an eine dramatische Arbeit gemacht hat. Vgl. Glasenapp I, 415 und II, 2, 280.

gesamten deutschen Kunst verhält, dennoch als eine nicht wenig erhebende Kundmachung Ihrer edlen Intention, der darnieder liegenden deutschen Oper einen neuen Aufschwung zu geben, angesehen werden können und in diesem Sinne nicht verfehlen, auf alle meine deutschen Kunstgenossen einen bedeutungsvollen Eindruck zu machen, zumal unter den obwaltenden Umständen, welche früher oder später doch zur öffentlichen Kenntnis gelangen müssen.

„Vollkommen überzeugt bin ich, dass niemand besser als Sie, hochzuverehrender Herr, zu würdigen wissen wird, wie wichtig in Fällen wie der vorliegende eine schnelle und feste Entscheidung ist; daher ich denn zu hoffen wage, mir recht bald einen günstigen Bescheid von Ihnen persönlich einholen zu können, und ich habe meinem ergebensten Schreiben somit nichts weiter hinzuzufügen als die unterthänigste Bitte, mir gütigst verzeihen zu wollen, wenn ich durch diese schriftliche Wiederholung meines Anliegens Ihnen bei dringenderen Beschäftigungen lästig gefallen sein sollte.

„In höchster Verehrung und Ergebenheit verharre ich als

Dero unterthänigster Diener

Dresden*), 17. Mai 1842. Richard Wagner."

Am 1. Juni, dem Tage seines offiziellen Amtsantrittes, antwortete hierauf der Generalintendant Herr von Küstner dem Herrn Wagner (Wohlgeboren in Leipzig bei Herrn Friedr. Brockhaus zu erfragen) wie folgt:

[No. 9. Herr von Küstner an Wagner. 1842, Juni 1.]

„Indem ich Ihnen den Empfang Ihres Schreibens vom 17. Mai melde, teile ich Ihnen mit, dass ich unzähliger Geschäfte ungeachtet Ihren ‚Fliegenden Holländer' gelesen, das Libretto als gut befunden, sowie auch die vorteilhafte Meinung, die ich von der Musik hegte, durch die vorgefundenen Gutachten bestätigt gefunden. Wenn demnach die bereits erfolgte Annahme der Oper nur neue Bestätigung dadurch erhalten kann und es mir zum besonderen Vergnügen gereichen soll, Ihrer Person und Ihrem schönen Talente förderlich zu sein, so ist es doch aus begreiflichen Gründen unmöglich, dass ich im Augenblick, wo ich die Generalintendantur antrete, eine Bestimmung über die Zeit [der Aufführung] Ihrer Oper gebe, um so mehr als dieselbe zur Darstellung des letzten Aktes besonders nicht unbedeutender Vorbereitungen bedarf. Sie können überzeugt sein, dass ich die Darstellung, sobald es immer die Verhältnisse gestatten, möglichst befördern werde. Ich füge die Versicherung besonderer Hochschätzung hinzu."

(gez.) Küstner.

Immerhin durfte sich Wagner nach diesem Brief der Hoffnung hingeben, seinen Wunsch bald erfüllt zu sehen. Seine sanguinische Stimmung geht aus folgendem Brief hervor, in dem er schon Vorschläge für die Rollenbesetzung macht.

---

*) Am 7. April 1842 hatte Wagner nach fast dreijährigem Aufenthalt Paris verlassen und war nach Dresden gegangen; da die Rienzi-Proben jedoch erst im Juli beginnen sollten, benutzte er den Mai und Juni zu einem Aufenthalt in Teplitz, wo seine Frau Minna eine Kur gebrauchen sollte; hier entstanden die ersten Entwürfe zum „Tannhäuser".

[No. 10. Wagner an Herrn von Küstner. 1842, Juni 14.]

„Hochzuverehrender Herr!

„Bereits war ich am vergangenen 3. Juni auf dem Wege nach Berlin, als ich in Leipzig Ihr Geehrtes vom 1. d. M. vorfand: Ihre darin so gütig ausgesprochene Gesinnung in Bezug auf die zu bewerkstelligende Aufführung meiner Oper ‚Der fliegende Holländer‘ konnte natürlich nicht verfehlen, mich für das Nächste in der Sorge um mein Interesse zu beruhigen, und da ich des Weiteren zu der Überzeugung gelangen musste, dass in den für Sie gewiss über alle Begriffe beschäftigungsreichen Zeiten der ersten Übernahme der Intendantur es Ihnen nicht nur unmöglich geworden wäre, auf mein persönliches Anfragen mir nähere Auskunft über eine Zeitbestimmung zu geben, sondern dass ich Ihnen dadurch auch sogar im höchsten Grade lästig hätte fallen müssen, so bestimmte ich mich sogleich, für jetzt noch meine beabsichtigte Reise nach Berlin, die allerdings kein anderes Ziel gehabt haben würde, als mir von Ihnen persönlich Bescheid zu holen, auf etwas später zu verschieben.

„Selbst heute würde ich diese schriftlichen Zeilen nur die pflichtschuldige Anzeige des Empfanges Ihres Geehrten vom 1. Juni, sowie meinen ergebensten Dank für dasselbe enthalten lassen,' wenn ich nicht vermuten müsste, durch kurze Berührung eines, so viel ich weiss, zwischen Ihnen und mir noch nicht zur Sprache gekommenen Punktes eine neue Möglichkeit für die recht baldige Aufführung meiner Oper, unbeschadet aller Ihrer besonderen Interessen, in das Licht stellen zu können.

„Allerdings lässt sich leicht denken, dass ein Mann von Ihrer Umsicht, hochzuverehrender Herr, in einen neuen Wirkungskreis, wie gegenwärtig, nicht treten würde, ohne im voraus bereits die umfassendsten Anordnungen getroffen zu haben. Dass ich nun mit meinem ganz besonderen Interesse in diese Anordnungen gleichsam störend eintreten muss, ist ein eigentümliches Missgeschick, welches mich hier nicht zum erstenmale verfolgt. Dennoch giebt es eine gewiss nicht unrichtige Ansicht der Sache, die Ihnen erlauben dürfte, meinem Anliegen zu willfahren, ohne eigentlich Ihre Anordnungen zu stören. So viel ich von mehreren Seiten her erfahre, sind Sie, hochzuverehrender Herr, willens, als erste glänzende Erscheinung des von Ihnen entworfenen Repertoires Herrn Lachners beifallgekrönte grosse Oper ‚Catarina Cornaro‘ dem Berliner Publikum zu bieten. Gewiss wird es keinen deutschen Künstler geben, der diese Anordnung nicht als Ihrer und des Ihnen untergebenen Institutes vollkommen würdig erkennen sollte. Um dieses in jeder Hinsicht bedeutende*) Werk jedoch ebenfalls würdig in Scene zu setzen, kann ich dem jetzigen Bestand**) der Berliner Oper nach, wie sie Ihnen übermacht worden ist, nicht anders annehmen, als dass zu diesem Zweck erst noch bedeutende Vorarbeiten, Acquisitionen u. dgl. zu treffen sein müssten, wodurch es Ihnen unmöglich gemacht werden dürfte, vor künftigem Winter diese Oper Ihren Wünschen gemäss zur Aufführung zu bringen. In der Zwischenzeit von jetzt bis dahin könnte nun eine ihrem Auftreten nach so bescheidene Arbeit wie die meinige recht gut (so sollte ich meinen) dem Interims-Repertoire einverleibt werden, und ich ersuche Sie, zur Motivierung dieser Möglichkeits-Erklärung gütigst in Berücksichtigung zu ziehen, dass meine Oper, die ja ihrer Kürze wegen bestimmt ist, keinen ganzen Theater-Abend auszufüllen, sondern mit einem kleinen Stücke (allerdings im Opernhause) zusammen gegeben zu werden, keineswegs mit der

*) Wer kennt heute noch dieses bedeutende Werk Lachners, während der bescheidene ‚Holländer‘ jedes Jahr mehr Aufführungen erlebt!

**) Wagner war ohne Zweifel darüber gut orientiert.

Prätention auftreten wird, als wolle sie eine Hauptstelle Ihres Repertoires einnehmen: vielmehr soll sie ganz bescheiden als kleinere Neuigkeit hingestellt werden, und sollte dann ein glücklicher Erfolg beschieden sein, so wäre damit demnach jedem gedient. Möge daher immerhin ‚Catarina Cornaro' angekündigt sein und die freudige Erwartung des Berliner Publikums in Anspruch nehmen, dennoch könnte meine kleinere Oper, schon dem Namen ihres Verfassers nach ohne alle Ansprüche annonciert, recht gut einen Platz auf dem Zwischen-Repertoire finden.

„Für die Möglichkeit einer solchen Einrichtung führe ich aber auch hauptsächlich an, dass das musikalische Einstudieren meiner Oper nur die einfachsten und am wenigsten zeitraubenden Vorkehrungen bedürfen wird; denn vor allem: sie ist kurz, hat so gut wie gar keine grösseren Ensemble-Stücke und, einige kleine Chöre abgerechnet, fast lauter Nummern, die jeder einzelne Sänger sich ohne Mühe selbst einstudieren könnte. Fernerhin genügen die vorhandenen Mitglieder der Berliner Oper vollkommen, um die wenigen Partieen meines ‚Fliegenden Holländers' gut mit ihnen zu besetzen; Herr Böttiger — ‚Holländer', Herr Ziesche — ‚Donald',*) Herr Mantius — ‚Georg',*) — Fräulein Tutzek**) — ‚Senta': nichts kann einfacher sein als dies. Mögen nun auch die scenischen Vorbereitungen für den letzten Aufzug einige Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, so sollte ich glauben, dass im Laufe des Monates September oder selbst schon Ende August eine erste Aufführung meiner Oper dennoch leicht zu bewerkstelligen sein werde, ohne die umfassenderen Vorbereitungen zu beeinträchtigen, welche Herrn Lachners grossem Werke notwendig vorangehen müssen.

„Verzeihen Sie ja, hochzuverehrender Herr, die grosse Freimütigkeit, mit welcher ich mir hier erlaube, in Ihre Anordnungen mit Vorschlägen einzugreifen; möchten Sie dadurch nicht verleitet werden, mich für unbescheiden zu halten, sondern die Schuld dem leicht erklärlichen Eifer zumessen, mit welchem ich nach der Erreichung eines so wichtigen Zieles strebe, als unter den Ihnen bewussten Umständen die recht baldige Aufführung meiner Ihrem gewogenen Protektorat übergebenen Oper für mich sein muss.

„Mit festem Vertrauen in Ihre grosse Güte und Nachsicht und in verehrungsvollster Hochachtung und Ergebenheit habe ich die Ehre zu verbleiben

Ew. Hochwohlgeboren

unterthänigster Diener

Töplitz***), 14. Juni 1842. Richard Wagner

(‚Zur Eiche' in Schönau bei Töplitz)."

Dieses Schreiben Wagners blieb seitens des General-Intendanten von Küstner unbeantwortet. Erst 3 Monate später erhielt dieser folgenden neuen Brief Wagners:

[No. 11. Wagner an Herrn von Küstner. 1842, September 20.]

„Hochzuverehrender Herr!

„Soeben erhalte ich aus Paris die Nachricht, dass die Oper ‚le vaisseau†) fantôme' daselbst zur baldigen Aufführung vorbereitet wird; auf der andern Seite bin ich

*) Zu Donald und Georg vgl. oben S. 337 †.

**) Die erste Senta in Berlin wurde aber Frl. Marx.

***) Vgl. oben S. 341 A. 2*).

†) Vgl. oben S. 339 A. **).

so unglücklich, durchaus ohne alle Nachrichten über Ihre Absicht in Bezug auf die zu bewerkstelligende Aufführung meines ,Fliegenden Holländers' auf der Ihrer Direktion untergebenen Bühne zu bleiben. Dürfte ich mir daher wohl die Freiheit nehmen, Sie recht angelegentlich zu ersuchen, mich sobald wie möglich davon in Kenntnis zu setzen, welche Bestimmung Sie in meiner Angelegenheit getroffen haben?

„Die Aufführung meiner Oper ,Rienzi' in Dresden steht mit Sicherheit in der ersten Hälfte des künftigen Monats bevor, vermutlich in den Tagen vom 8. bis 12. Oktober; wenn es Ihnen, hochzuverehrender Herr, daher möglich sein sollte, um diese Zeit Dresden mit einem kurzen Besuche zu erfreuen, so brauche ich wohl nicht erst zu versichern, wie sehr Sie mich verbinden würden, wenn es Ihnen belieben sollte, dieser ersten Aufführung beizuwohnen.

„Mit der Bezeugung meiner tiefsten Verehrung und Hochachtung habe ich die Ehre zu verbleiben

Ew. Hochwohlgeboren

unterthänigster Diener

Dresden, 20. September 1842. Richard Wagner

(Dresden, Waisenhaus-Strasse)."

Bereits am 23. September 1842 erfolgte hierauf folgende kurze Antwort seitens des Herrn von Küstner:

[No. 12. Herr von Küstner an Wagner. 1842, September 23.]

„Ew. Wohlgeboren erwidere ich auf das Schreiben vom 20. h. ergebenst, dass zunächst die Rossinische Oper ,Wilhelm Tell', welche hier noch nicht gegeben, zur Aufführung kommen wird, der die Lachnersche Oper ,Catarina Cornaro' folgt.

„In Hinsicht auf Ihre Komposition kann ich unter solchen Umständen daher Ihnen nichts Näheres mitteilen, doch werde ich, wenn die Verhältnisse es mir erlauben, im nächsten Winter oder kommenden Frühlinge Ihrem Werke die gewünschte Teilnahme gern widmen.

Mit Hochachtung

(gez.) Küstner."

In diesem Schreiben Küstners steht nichts vom „Rienzi". Nach dem glänzenden Erfolg desselben (20. Oktober 1842) beschloss die Verwaltung des Dresdener Hoftheaters auch den „Holländer" zu geben. Bereits am 2. Januar 1843 ging dieser in Scene. So kam durch Herrn von Küstners Zögern Berlin um die Ehre der Uraufführung des „Holländer".

Wagner, dem der Erfolg dieser Oper auch die Stellung eines sächsischen Hofkapellmeisters einbrachte, scheint sich, bevor er diese Stellung definitiv antrat, „den letzten Gebrauch von seiner Freiheit machend," nach Berlin begeben zu haben, wohin er sein Eintreffen bereits in einem Brief vom 9. Januar signalisiert hatte. Es galt hier in persönlicher Rücksprache mit dem neuen Intendanten Herrn von Küstner das Mögliche für eine baldige Aufführung des ,Fliegenden Holländer' zu thun.*) . . ."

*) Glasenapp I, 385.

Wie Herr von Küstner bestimmt hatte, war Rossinis „Tell“ am 6. Oktober 1842 in Scene gegangen; statt „Catarina Cornaro“, die erst am 15. Oktober 1845 (!) zur Aufführung kam, war mittlerweile noch Aubers schwache komische Oper „Der Herzog von Olonna“ (am 13. November 1842) und Donizettis nicht minder schwächliche „Linda von Chamouny“ (18. Dezember 1842) gegeben worden. Es war also nicht zu verwundern, wenn Wagner Herrn von Küstner an sein Versprechen erinnerte. „Sein für diesmal nur ganz kurzer Aufenthalt in der preussischen Residenz war ... ohne eigentlichen Gewinn.“ Am 6. April 1843 erhielt er von Meyerbeer, der am 11. Juni 1842 zum Königlich Preussischen General-Musikdirektor ernannt worden war, die Nachricht, dass der „Holländer“ binnen 4 Wochen (also im Mai) in Berlin herauskommen*) sollte, allein es kam doch nicht dazu, da die Berliner Opernverhältnisse damals recht im Argen lagen. Störend für die Aufführung des „Holländer“ wirkte dann natürlich der Brand des Berliner Opernhauses am 18. August 1843. Endlich ging nun am Sonntag den 7. Januar 1844 „Der fliegende Holländer“ im Berliner Schauspielhause, woselbst wegen des begrenzten Raumes das Streichorchester sehr zum Schaden des Ganzen reduziert werden musste, erstmalig in Scene.

Wagner war persönlich nach Berlin gekommen, „um die letzten Proben und die beiden ersten Aufführungen zu leiten. Die scenische Ausstattung des Werkes war über seine Erwartung gelungen; die Vertreter der Hauptrollen thaten, was in ihren Kräften stand.“ ... „Der Erfolg war nicht anders als durchaus günstig zu betrachten.“ (Glasenapp II, 52.) Trotzdem der „Holländer“ am 9. Januar und dann am 23. und 25. Februar (mit der Schröder-Devrient als Senta) vor vollem Hause unter grossem Beifall gegeben worden war, verschwand er vom Repertoire, da Herr von Küstner sich den Angriffen der Presse gegen das Werk beugte. Erst Herr von Hülsen hat im Dezember 1868 dem „Holländer“ wieder zum Leben in Berlin verholfen. Herr von Hülsen war auch so grossmütig, Wagner, der seinerzeit das Aufführungsrecht des „Holländer“ an die Berliner Oper für 100 Dukaten verkauft hatte, nachträglich noch Tantième**) zu bewilligen, indem er jene Summe gleichsam als Vorschuss auf die Tantième anrechnete.

*) Glasenapp II, 34.

**) Auf Meyerbeers Veranlassung hat Herr von Küstner das Prinzip der bis dahin in Deutschland unbekannten regelmässigen Tantièmen-Zahlungen (10% des Kassenertrags) an die Komponisten bei der Berliner Oper 1844 bezw. 1847 eingeführt.

ÜBER DIE ENTWICKELUNG DER NOTENSCHRIFT

Von A. Pochhammer-Aachen

Wenn man sieht, wie heutzutage ein Kind in verhältnismässig kurzer Zeit imstande ist, eine Melodie mittels unserer Notenschrift abzulesen, ahnt man als Laie kaum, dass es Jahrhunderte gedauert hat, ehe sich Rudimente entwickelten, die sich zur Ausbildung einer in jeder Hinsicht genügenden Notenschrift eigneten, und dass viele Gelehrte auf dem Gebiete der Musiktheorie Zeit und Mühe angewandt haben, um praktische und unpraktische Neuerungen oder Verbesserungen der Niederschrift von Tönen dienstbar zu machen. Dass man bei der Konstruktion von Tonschriften auf den verschiedensten Prinzipien aufbaute, werden wir im Laufe dieser Darstellung sehen; ebenso interessant wie wichtig ist es jedoch, zunächst einen Rückblick in die ersten Zeiten der Entwickelung der Notationen zu thun. Gehen wir von dem Gedanken aus, dass die älteste und primitivste Musik — die Gesangsmusik — der Ausdruck der durch Affekte gesteigerten Sprache gewesen sei, dann kann es uns nicht wundern, dass auch die Versuche und Anfänge der Niederschrift von Melodieen nur bei solchen Völkern zu finden sind, deren Sprache eine so entwickelte ist, dass sie eine vollkommene Schriftsprache besitzen, deren Zeichen sie, wie dieses äusserst naheliegend, für die Fixierung der Tonsprache verwandten.

Im folgenden werden wir nun sehen, dass die Buchstaben zur Bezeichnung absoluter und relativer Tonhöhen so lange ausreichend waren, als es sich in den Zeiten einfachster musikalischer Praxis nur um die Niederschrift primitiver Melodieen handelte. Sobald sich aber Praxis und Theorie erweiterten und komplizierten, trat die Unzulänglichkeit solcher Bezeichnungsweise in ihrem Mangel an Anschaulichkeit und Übersichtlichkeit klar zu Tage. Eine der ältesten Notationen, wenn nicht gar die älteste, ist die der Indier.

Die Ur-Skala der Indier war ungeachtet der späteren rein theoretischen mathematisch-physikalischen Einteilung eine rein „diatonische" d. h.: durch Ganz- und Halbtöne laufende. Die sieben Tonstufen, die wir innerhalb einer Oktave antreffen, heissen:

Swara, Rishabba, Gandhava, Madhyama, Panchama, Dhaivata, Nishadda. Aus den Anfangsbuchstaben dieser bildeten sich die gewöhnlich gebrauchten Abkürzungen Sa Ri Ga Ma Pa Dha Ni, für deren Niederschrift folgende dem Sanskrit entnommenen Zeichen als „Noten" gebraucht wurden:

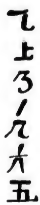


	Sa	Ri	Ga	Ma	Pa	Dha	Ni
modern:	a'	h'	cis''	d''	e''	fis''	gis''

Diesen Zeichen wurden folgende „Notendauerzeichen" zugefügt, deren ungefährer Wert in modernen Noten dem Leser veranschaulicht ist:



In ähnlicher Weise muten uns die Zeichen der alten fünfstufigen chinesischen Tonleiter an, deren Namen sehr charakteristisch aus der für China alles bedeutenden Sphäre ihres staatlichen Instituts gewählt waren. Der Originalität wegen mögen sie hier folgen:



Kung (f) = der Kaiser
Tschang (g) = der Minister
Kio (a) = das unterthänig gehorchende Volk
Pien-tsche (h) = der Führer [später hinzugefügt]
Tsche (c) = die Staatsangelegenheiten
You (d) = das Gesamtbild aller Dinge
Pien-kung (e) = der Vermittler [später hinzugefügt]

Ausser diesen Zeichen existieren, abgesehen von einem Unterscheidungsstrichelchen für die höhere Oktave, das in ähnlicher Weise auch der indischen Notation eignet, noch einige Instrumentalbezeichnungen und Zeichen, die eine Verdoppelung, Verdreifachung u. s. w. eines Tones oder ein Tremolo verlangen. Der Abstand der Tonzeichen von einander (von oben nach unten geschrieben) giebt die Tondauer und damit auch den Rhythmus an. Als besondere Eigentümlichkeit sei erwähnt, dass die

Chinesen die nach unseren Begriffen hohen Töne „tiefe“ nennen und umgekehrt.

Dass das Volk der Araber, das Volk der Zahlen, auch für die Tonnamen Zahlen anstatt der Buchstaben wählt, darf nicht verwunderlich erscheinen. Über eine Tonschrift aus den ältesten Zeiten dieses Volkes fehlt leider jeglicher Anhalt. Erst aus der Periode der Blütezeit arabisch-persischer Theorie findet sich ein Versuch einer Tonschrift, der jedoch eine Verwendung in der Praxis absolut ausschliesst:



Diese monströse Aufzeichnung, die wir einem Werke des bedeutenden Musikgelehrten Kiesewetter entnehmen, findet in dem besagten Werk folgende Entzifferung:



Die an der rechten Seite des Quadrats eingetragenen Namen: Jek, Dou, Se, Tschehar, Penj, Schesch, Heft entsprechen den Zahlen von 1 bis 7, unter denen wir uns die 7 Stufen einer Tonleiter zu denken haben. Die weiteren Bemerkungen sind, zumal wenn man die Zeichnung mit der Entzifferung vergleicht, leidlich verständlich! Nach einem französischen Gelehrten, der über diese Art der Notierung ebenfalls berichtet, sind die 7 Zwischenräume auch noch verschieden gefärbt.

Die Notenschrift der Griechen schliesslich, deren Errungenschaften auf dem Gebiete der Musiktheorie hochbedeutende und bis spät ins Mittelalter hinein fruchtbringende waren, gestaltete sich insofern etwas komplizierter, als sie für Gesangs- und Instrumentalweisen gesonderte Notierungsarten hatte. Die gesamten Zeichen ihrer Notenschrift entnahmen die Griechen ihrem Alphabet, das sie zum Teil unverändert, zum Teil in anderer Stellung (d. h. auf den Kopf gestellte oder auf die Seite

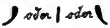
gelegte Buchstaben), zum Teil korrumpiert (Verstümmelung durch Weglassung einzelner Buchstabenteile) verwandten. Hinzugefügte Dauer und Pausezeichen vervollkommneten sodann das Notenmaterial.

Die Berichte über die Notationsentwickelung des Abendlandes sind mit der sogenannten „Neumen“schrift verflochten, die, allerdings erst mehrere Jahrhunderte nach ihrer Entstehung, dazu berufen war, in Verquickung mit einer Buchstaben-Notenschrift der Ausgangspunkt der Entwickelung unserer heutigen Notenschrift zu werden. Das Wort „Neumen“ ist griechischen Ursprungs, indem es von *νεῦμα* = Wink abgeleitet wird.

Den neuesten Forschungen zufolge sind die Neumen ursprünglich gar keine Notenschrift gewesen, sondern waren, wie ihr Name sagt, „Winke“, welche den Singenden von ihrem Vorsänger oder Dirigenten gegeben wurden und sich auf die Betonung und agogische Modifikationen (kleine Schwankungen in Takt und Tempo, die durch sinngemässen Vortrag notwendig werden) sowie auf Ausführung von Verzierungen u. s. w. bezogen. In der Niederschrift waren sie also zunächst den Accenten vergleichbar, entwickelten sich dann aber selbständig.

Aus dem IX. Jahrhundert stammen die ersten Dokumente, in denen Neumierungen als selbständige (allerdings immer nur in Verbindung oder mit Bezug auf Gesangstexte!) Melodienotierungen auftreten. Man unterscheidet bei der Neumenschrift drei Elementarzeichen, die entweder für sich oder unter sich zusammengesetzt gebraucht werden:

Punctus • für eine einzelne kurze Note.

Virga  für eine einzelne längere Note.

Jacens  für eine der Virga gegenüber niedrigere Note.

Wurden diese Zeichen nebeneinander in gleicher oder verschiedener Höhe angeordnet, so enstanden zum Beispiel:

Bivirga  Wiederholung auf derselben Tonhöhe.

Bipunctum  Aufwärtssteigende kurze Noten.

Scandicus  Stufenweise aufwärtssteigend, zwei kurze, eine lange Note.

Climacus  Stufenweise abwärtsführend.

Ausser dieser zweiten Klasse, aus Gruppierungen der Elementarzeichen bestehend, gab es schliesslich noch eine dritte Art von Zeichen, die komplizierter waren, insofern sie in e i n e r Figur geschrieben, mehrere Noten bezeichneten.

So zum Beispiel bedeutete eine Clivis  eine höhere und eine darauf folgende tiefere Note,
 eine höhere und zwei tiefere Noten,
 eine niedrige, eine höhere, eine etwas niedrigere Note,
 eine zitternde Bewegung auf demselben Ton,
 eine längere, zwei abwärts-steigende kürzere Noten,
 eine höhere, niedrigere, höhere Note.

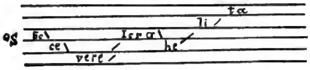
Das Angeführte mag genügen, um dem Leser eine Idee über die Prinzipien dieser Notenschrift zu geben, die darin bestanden, die Melodiebewegung annähernd durch die Gestalt des Zeichens widerzugeben. Bücher würde es füllen, alle existierenden Schreibarten aufzuzählen, abzuleiten und zu erklären: das Studium der Neumenschriften und ihrer Spielarten ist ein Spezialstudium geworden. Ehe wir sehen, wie diese Zeichen in der Praxis verwandt wurden, sei auf zwei derselben besonders aufmerksam gemacht, weil sie unter den Verzierungszeichen unserer modernen Notenschrift einen Platz gefunden haben: das „Quilisma" und die „Plica". Das erstgenannte Zeichen ist unser Triller bezugsweise Pralltriller-(Mordent-)zeichen; das zweite ist unser Doppelschlagszeichen. Die Figur beider ist ein getreues Bild der Tonfigur, die sie als Verzierungszeichen verlangen. Gegenüber den Buchstaben-Notationen muss man es als einen entschiedenen Fortschritt betrachten, dass die Neumen Fallen und Steigen der Melodie direkt veranschaulichten. Nur steht es schlimm um die Antwort auf die Fragen: Wie aber war es zu erkennen, um wie viel sank oder stieg die Melodie? Wie stand es überhaupt bei dieser Notierungsweise um die Fixierung absoluter Tonhöhe, so z. B. um die des Anfangstons? Welche Dauer hatten die einzelnen Töne?

Diese verschiedenen schwerwiegenden Bedenken, für die es keine befriedigende Antwort gab, legen es nahe, die Neumierungen mehr als ein Hilfsmittel beim Absingen bekannter Melodieen zu betrachten, denn ein vom Blattsingen ist nach dieser Notierungsweise ziemlich undenkbar. Dass wir heutzutage imstande sind, Neumen zu entziffern, danken wir verschiedenen aus älterer Zeit erhaltenen Neumen-Tabellen und Traktaten über die Neumierungen. Schon zur Zeit des Guido von Arezzo (995—1050), dessen Eingreifen, wie wir sehen werden, grosse Umwälzungen in der Notenschrift hervorrief, scheint man ob der Entzifferung der Neumennotierungen verschiedentlich im Dilemma gewesen zu sein, denn der ge-

nannte Schriftsteller spottet, dass die Sänger ewig lernten und nie fertig würden. „Kaum einer stimmt mit dem anderen;“ und Johannes Cottonius (um 1047) sagt, wo der eine die kleine Terz hören lasse, singe der andere die grosse, wo der eine die Quart angebe, lasse der andere die Quint hören; es stimmten wunderselten auch nur ihrer drei überein, denn jeder berufe sich auf seinen Lehrer.

Die Neumen waren in ihren Elementen aber zu wenig genau, um eine Fortbildung in ihrem ursprünglichen Sinn als Notenschrift zu vertragen. —

Um der Unsicherheit in der Bedeutung der Neumen ein Ziel zu setzen, entstand im Laufe der Jahre eine Reihe von Versuchen nach den verschiedensten Richtungen. Nur der Unsicherheit der Anfangsneume, d. h. der Tonhöhebedeutung des Anfangstones eines Gesangs, hatte man zweckmässig durch Anlegung sogenannter Tonarien ein Ziel gesetzt. Diese Tonarien waren Verzeichnisse der geistlichen Gesänge (man darf hier nicht vergessen, dass die Musik jener Zeit ausschliesslich Kirchenmusik, und diese Kirchenmusik wiederum ausschliesslich Gesangsmusik war). Die genannten Verzeichnisse ordneten die Gesänge nach den betreffenden Kirchentönen (Kirchentonarten), in denen sie dem Usus nach geschrieben sein mussten, womit der Anfangston gegeben war. Alle Vorschläge zur Verbesserung der Neumierungen hier anführen zu wollen, würde zu weit führen. Man kombinierte Neumierungen mit Buchstaben, man verwarf die Neumen schliesslich ganz und suchte den Buchstaben-Notationen mehr Anschaulichkeit zu geben, indem man Fallen und Steigen der Melodieen durch Zeichen bei den Buchstaben andeutete. Aber alle Verbesserungen und Ersatzversuche erwiesen sich als unpraktisch. Ebenso originell wie geistreich war jedoch ein Versuch, bei dessen Anblick man sich wundert, dass er nicht eine direkte Anregung im Sinne unserer heutigen Notenschrift gab. Der Mönch Huchold in St. Amand in Flandern schlug nämlich vor, die Textsilben zwischen Linien zu schreiben, z. B.

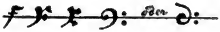
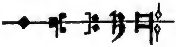


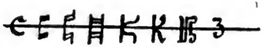
das S an der linken Seite der Notenlinien sollte andeuten, wo der Halbton (Semitonium lateinisch: der Halbton) läge.

Eine glückliche Verschmelzung des vorhandenen Materials vollzogen zu haben, ist endlich das Verdienst des gelehrten Benediktiner-Mönchs Guido von Arezzo (995—1050). Dabei ist es vorerst nötig, einer alten Buchstaben-Notenschrift zu gedenken: der lateinischen „Buchstaben-Notation“, die

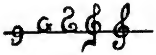
schon ziemlich alt war. Unter anderen berichtet Notker Ballulus, ein Mönch, der 840—912 lebte, diese Notierungsweise in einem Werk über Musiktheorie und gedenkt der Notation als etwas Altbekannten. Er notiert die Skala als Beispiel in seinem Werk von A—a. Später aber veränderten abendländische Mönche in dem Bestreben, das Tonsystem dem noch immer herrschenden griechischen Tonsystem nachzubilden, die Tonbedeutungen der Buchstaben, so dass das A unserem modernen C entspricht.

Guido von Arezzo verkannte die Anschaulichkeit der Neumierungen keineswegs, sah aber ein, dass in das Gewimmel von Zeichen, die ohne irgend welchen festen Anhalt über den Texten umherschwirrten, nicht eher Ordnung kommen würde, bis man an irgend einer Stelle der Zeichen die Festlegung absoluter Tonhöhe anbringen könnte. Ebenso genial wie einfach erreichte Guido dieses dadurch, dass er eine (um sie auffällig zu machen gelblich oder grünlich gefärbte) Linie durch die Zeichen zog, um anzudeuten, dass an dieser Stelle das c liege; eine zweite (rotgefärbte) Linie deutete die Lage eines f an. C und F waren gewählt, weil unter ihnen die Halbtonschnitte lagen, auf welche die Sänger besonders zu achten hatten. Zum Überfluss wurden dann die Buchstaben c und f noch vor die Linien geschrieben, deren Färbung in späteren Zeiten aus Bequemlichkeit wegblieb, während c und f sich im Laufe der Jahre in den F- und C-Schlüssel verwandelten. Die wichtigsten dieser Typen seien hiermit dem Leser vor Augen geführt:

 wicht. Varianten: 



Der erst am spätesten hinzukommende Schlüssel war der G-Schlüssel:



Damit nun die Lage der Neumen auf, über oder unter einer Linie deutlicher erkennbar war, verwandelten sich die Zeichen derartig, dass man den Teil des Zeichens, der die Lage des Tons kennzeichnete, kopfartig verdickte. Eine spätere Zeit vergröberte die Charaktere dieser Schrift und machte sie zur sogenannten „Nagel- und Hufeisen-Schrift", die sich sehr lange gehalten hat. (Siehe Abbildung unter den Beilagen.)

Zu erwähnen ist noch die sogenannte nota quadrata oder quadri-

quarta, eine sehr alte in den Missalien der katholischen Kirchen noch heute gebräuchliche Notenform, die aus lauter Quadraten besteht und folgende Formen aufweist:



Je nach Bedürfnis wanderten im XI. bis XIII., ja noch im XIV. Jahrhundert, die Schlüssel auf den Linien umher, da man Hilfslinien vermeiden wollte; erst später gewöhnten sich die Schlüssel an gewisse Linien. Die Zahl der Linien wuchs bald, und wir finden 4, 5, ja als Ausnahmen sogar 8 und 10 Linien; doch wurde bald die Anwendung von 4 Linien und später 5 Linien zur Regel.

Nachdem man sich anfangs mit einem Unterschied für eine kurze und eine lange Note (doppelt so lang wie die kurze) begnügt hatte, zwang die allmählich emporkeimende Mehrstimmigkeit (IX. Jahrhundert) zu feineren Unterscheidungen in den Notendauerwerten, so dass Ende des XIII. Jahrhunderts folgende Notenformen auftreten:



maxima
longa
brevis
semibrevis
minima

denen sich erst später die kleineren Werte  zugesellten. Die nun beginnende Periode, das XII. bis XV. Jahrhundert, nennt man die der Mensural-Musik, und die Noten dieser Zeit Mensural-Noten d. h. Noten mit abgemessener (mensura, lateinisch = das Mass; mensuralis = zum Messen dienlich) Grösse.

Um die Mitte des XV. Jahrhunderts kamen für die grösseren Notenwerte die weissen Notenzeichen auf:



Einen nicht unbedeutenden Einfluss auf die Entwickelung der Noten gewannen die Zeichen der Lauten- und Orgel-Tabulaturen, die sich in ihrer Notierungsweise teilweise separat entwickelt hatten und der Gesangs-Notation gegenüber gewisse Fortschritte aufwiesen. Der deutschen Orgeltabulatur entnahm man auch die gemeinsamen Querbalken, die eine

grössere Anzahl von zusammengehörigen Achteln, Sechzehnteln u. s. w. verbindet; auch die Pausenzeichen erhielten von dieser Seite aus Anregung zur Formenbildung. Nebenbei bemerkt ist unsere Viertelpause aus der Pause für die Semi minima entstanden: 

Die Zeiten der Mensuralmusik gefielen sich in allerlei Spitzfindigkeiten in der musikalischen Setzweise, und ihr Vorrat an Noten, Pausen und Taktzeichen, sowie höchst komplizierten Geltungsvorschriften für diese war ein so ausserordentlich reichhaltiger und vielseitiger, dass eine nur andeutungsweise Würdigung der damals vorhandenen Zeichen über den Rahmen dieses Aufsatzes hinaus führen würde. Schliesslich hat vieles aus jener interessanten Zeit nur noch für den Forscher Wert; es seien deshalb nur noch zwei Zeichen erwähnt, die in unsere moderne Bezeichnungsweise hinübergenommen wurden. Unser $\frac{4}{4}$ und unser Allabreve Takt-Zeichen, C und ₵ nämlich sind nicht etwa ein lateinisches C, sondern entstammen einer Zeit, in der ein normaler Takt dreiteilig war. Es mag diese Thatsache für unsere Begriffe eigenartig erscheinen, aber kirchliche Einflüsse bewirkten diese Anschauung, die in der Dreiteiligkeit (mit Bezug auf die göttliche Dreieinigkeit) das Vollkommene erblickte. Der Kreis, dessen Linie ohne Anfang und Ende in sich abgeschlossen erscheint, schien das passendste Bild für die Vorstellung der Vollkommenheit. So kam es, dass man, um zu verlangen, dass die Noten dreiteilige Geltung haben sollten, einen Kreis als Taktvorzeichnung in das Liniensystem setzte. Die Zweiteiligkeit wurde dann als unvollkommen angesehen und als Geltungsvorzeichnung mit einem Halbkreis bezeichnet. C C Um eine Tempoveränderung derart zu bezeichnen, dass zwei Tempi des neuen Zeitmasses gleich einem des alten sein sollten, durchstrich man die Zeichen. Φ und ¢ woraus sich ₵ entwickelte. Nach 1600 erst finden sich Taktstriche (in den Lautentabulaturen waren sie schon früher).

Der fast ausschliessliche Gebrauch schwarzer Notenköpfe und die Anwendung der runden Notenformen nicht nur in der Kursivschrift sondern auch im Druck vervollkommnen schliesslich das Bild der Notenschrift, wie wir sie heute zu sehen gewohnt sind.

So sei denn hiermit die kleine Skizze beschlossen, die ohne irgend welchen Anspruch auf Vollkommenheit dem Leser ein Stückchen Musikgeschichte, Musikwissenschaft vorführen wollte, um zu zeigen, welches gewaltige Stück Arbeit geleistet werden musste, um uns der Vorteile einer so einfach erscheinenden Notenschrift teilhaftig werden zu lassen.

DIE ENTWICKELUNG DER MUSIK IN FINNLAND

Von Dr. Karl Flodin-Helsingfors

Finnland, Suomi, ist das Land der tausend Seen, der schweigenden Wälder, der einsamen Haiden, das Land des Gesanges, der Dichtung, der Reflexion, der Melancholie, der Armut, der Ehrlichkeit und Treue. Sein Sang ist dem Leid entsprungen. Die Lieder und die Zauberrunen haben von alters her auf den Lippen des Volkes gelebt. In dem Nationalepos des finnländischen Volkes „Kalevala" sind die weisen und starken Helden auch der geheimen Kunst des Gesanges kundig; durch Gesang besiegen sie ihre Feinde, und der Ursprung aller Dinge ist der Gesang, die gewaltige, lebenerzeugende Kraft der Natur, die Stimme des Göttlichen in allem Erschaffenen.

Am Pflug, auf den Binnenseen, in den schneeverhüllten Wäldern stand die Wiege der ersten und ältesten Dichter des finnländischen Volkes. Niemand kennt mehr ihre Namen, aber die schönen epischen und lyrischen Dichtungen, die diese unbekannten Dichter schufen, leben noch im Volke, zu unvergänglicher Freude und neuem Stolz des jungen, erwachenden Finnland. Die epischen Dichtungen bilden das eben erwähnte grossartige Nationalepos Kalevala, die lyrischen Dichtungen sind unter dem gemeinsamen Namen „Kanteletar" gesammelt. Der zuerst diese zwei kostbaren Schätze der Volkspoesie aufschrieb und zu einem Ganzen ordnete, war Elias Lönnrot (1802—1884). Erst während der letzten Jahrzehnte kann man bei den Tondichtern Finnlands den Einfluss der finnisch-nationalen Dichtungen und der schönen, wehmütigen finnischen Volkslieder verspüren. Vor dieser Zeit trug die finnländische Musik das allgemeine kosmopolitische Gepräge.

Der erste Tondichter, der in Finnland geboren wurde und sich einen berühmten Namen machte, war Bernhard Crusell (1775—1838). Von Jugend an weilte er jedoch ununterbrochen in Schweden und Deutschland; Finnland war und blieb nur sein Geburtsland. Er war ein grosser Virtuose auf der Clarinette und komponierte wertvolle Stücke für dieses Instrument. Sehr populär waren damals seine Melodieen zu Esaias Tegnérs welt-

berühmten Romanzenzyklus „Fritjofs Saga". Auch komponierte er eine melodiöse Oper: Die kleine Sklavin.

Deutschland schenkte Finnland den Tondichter, dessen Name noch heute der gefeiertste ist: Fredrik Pacius, 1809 in Hamburg geboren. Finnland wurde sein zweites und eigentliches Vaterland. Er gab dem finnländischen Volke seine Nationalhymne „Unser Land"; der stolze, von dichterischem Schwung getragene Text der Hymne rührt vom grössten Dichter Finnlands Johan Ludwig Runeberg her. Pacius komponierte noch eine andere Hymne „Suomis sång" (Suomis Gesang, der Text von dem finnländischen Dichter Emil von Qvanten, der seit mehreren Jahren in Neapel lebt), deren Melodie noch inniger und feierlicher klingt. Diese beiden Nationalgesänge verleihen der Vaterlandsliebe des finnländischen Volkes und seinem Glauben an eine — trotz allem — lichte und glückliche Zukunft Ausdruck. Pacius war ein fleissiger und erfolgreicher Komponist, ein hervorragender Geiger (Schüler Louis Spohrs), ein energischer Dirigent und wurde warm von der Jugend verehrt, deren musikalischer Leiter er in seiner Eigenschaft als Musiklehrer an der Universität zu Helsingfors, der Hauptstadt Finnlands, war. Er schuf in dieser Stadt das eigentliche Musikleben und bildete Orchester und Gesangvereine, mit denen er grosse Schöpfungen der klassischen Meister aufführte. Die von ihm komponierte Oper „Kung Carls jakt" war die erste einheimische Tondichtung für die Bühne und wurde 1852 von Liebhabern unter grossem Jubel aufgeführt. Einige Jahre vor Pacius' Tode gab man eine andere Oper von dem greisen Meister, „Loreley", auf einen Text von Em. Geibel. Sie zeigte eine grosse melodische Frische und war interessant durch die Konzessionen an die Wagnerschen Prinzipien, die Pacius unverkennlich gemacht hatte. Pacius schrieb übrigens auch lyrische Singspiele („Die Prinzessin von Cypern"), eine Menge frischer und stimmungsvoller Lieder, Chöre und Männerquartette, die noch nicht ihren Wert verloren haben, ein Violinkonzert, eine Symphonie u. s. w. Als Pacius 1891 starb, war Landestrauer in Finnland. Er ward als Vater der finnländischen Tonkunst geehrt. Pacius schuf ein geordnetes Musikleben in Finnland und dessen Hauptstadt. Schon zu seinen Lebzeiten schrieben einige Tonkünstler Lieder und andere Kompositionen, die eine grosse Popularität erlangten. Sein Schwiegersohn, Dr. Karl Collan (1828—1871), war ein fein gebildeter Ästhetiker und Musiker. Ihm verdankt man u. a. zwei Märsche, „Wasa-Marsch" zu einem Text von Zachris Topelius, Finnlands populärstem Dichter nach Runeberg, und „Savolaisen laulu" (Gesang des Savolaksers), dessen Text von dem in finnischer Sprache dichtenden Lyriker A. Oksanen stammt; diese Märsche sind die Lieblingshymnen der finnländischen Jugend.

Ein reich begabter Tonkünstler war Filip von Schantz (1835—1865), Musiker von Beruf, ein talentvoller Orchesterdirigent, von feurigem, unruhigem Temperament. Er komponierte Lieder, Männerchöre, lyrische Cantaten und vaterländische Gesangspiele.

In Åbo, Finnlands früherer Hauptstadt, lebte und wirkte Carl Gustaf Wasenius (gest. 1899 in hohem Alter) als Dirigent, Komponist und Direktor einer Organistenschule. In derselben Stadt komponierte Conrad Greve (gest. 1851) seine populäre Musik zu Fredrik Berndtsons historischem Schauspiel „Aus dem Kampfe des Lebens“ und A. G. Ingelius (gest. 1868) seine Lieder, die von einer unverkennbaren, obschon wild wachsenden Begabung zeugen. F. A. Ehrström (gest. 1850) schrieb einfache, zu seiner Zeit allgemein gesungene Melodieen zu etlichen von Runebergs lyrischen Gedichten; K. J. Mohring (gest. 1868), Musiklehrer und Chordirigent in Helsingfors, komponierte Lieder und Männerchöre, und Gabriel Linsén, geb. 1838, hat seinem Lande viele einfache, aber melodische und innige Lieder geschenkt, die den Weg in jedes Heim gefunden haben.

Der Nachfolger von Fredrik Pacius als Musiklehrer an der Universität war Richard Faltin (geb. 1835). Lange Zeit hindurch vertrat er die ernsten musikalischen Interessen in der Hauptstadt und führte mit einem von ihm gebildeten Gesangverein grosse Schöpfungen von Bach, Händel, Mozart, Haydn, Cherubini, Schumann, Liszt u. a. auf. Er war ein hervorragender Orgelspieler und Klavierpädagoge, in welcher Eigenschaft er noch an dem Musikinstitut in Helsingfors thätig ist, und viele unter den lebenden finnländischen Tonkünstlern verdanken Faltin ihre erste musiktheoretische Ausbildung. Von seinen Kompositionen haben zahlreiche Lieder mit Klavierbegleitung, Chorkompositionen und eine anlässlich einer Universitätsfeier geschriebene Cantate bleibende Bedeutung.

Martin Wegelius (1846 geb.) ist Direktor des Musikinstituts in Helsingfors und hat in dieser Thätigkeit eine grosse organisatorische Kraft an den Tag gelegt. Das Musikinstitut, das nun 20 Jahre existiert, kann als eine Schöpfung von Wegelius bezeichnet werden. Manche von den besten Tonsetzern, Sängerinnen und Pianisten des Landes sind in diesem vortrefflichen Institut ausgebildet, und unter den Lehrern sind Männer von europäischer Berühmtheit wie Ferruccio B. Busoni, Carl Pohlig, Ludw. Dingeldey, der Violinist A. Spoor, der Norweger J. Halvorsen u. a. thätig gewesen. Das Musikinstitut entlässt jährlich Schüler, veranstaltet Prüfungen und während des Unterrichtsjahres Abendunterhaltungen, an denen das Beste auf dem Gebiet der Kammermusik von den Lehrern des Instituts in Gegenwart der Elite des hauptstädtischen musikalischen Publikums geboten wird.

Wegelius hat schöne Lieder und Cantaten, a cappella-Chöre und eine Orchesterouvertüre zu dem historischen Trauerspiel „Daniel Hjort“ des finnländischen Dichters Wecksell komponiert. Als Musiktheoretiker und Historiker hat Wegelius sich einen hervorragenden Namen gemacht mit mehreren theoretischen Lehrbüchern und mit seinem grossen, glänzend geschriebenen Werk „Geschichte der abendländischen Musik“. Er war auch die Seele bei den grossen und wohlgelungenen Gesangs- und Musikfesten, die der Verein „Die Freunde der schwedischen Volksschule“ in Helsingfors und anderen Städten mit schwedisch sprechender Bevölkerung veranstaltet hat.

Der Mittelpunkt jedoch, um den sich die musikalischen Kräfte sammeln, ist das Orchester der philharmonischen Gesellschaft in Helsingfors, das Robert Kajanus (1856 geb.) gebildet hat und dessen Leiter er ist. Seine unerschütterliche Willenskraft und sein Glaube an den Erfolg seiner Sache waren es, die zunächst dieses Orchester schufen. Aus Anfängen, die im Vergleich zu ausländischen Kräften bescheiden waren, und unter vielfachen pekuniären Schwierigkeiten wurde das Orchester allmählich durch vollständigere Besetzung zu immer grösserer Bedeutung erhoben. Immer umfassender wurden seine Programme, auf denen schon von Anfang an der modernen Musik ein breiter Raum gewährt ward, und jetzt dürfte es kaum ein grosses klassisches oder modernes Orchesterwerk mehr geben, das nicht das Publikum der finnländischen Hauptstadt im Verlauf der 20 Jahre, seit denen das Orchester besteht, zu hören bekommen hätte. Mit ihm hat der musikalische Hauch der neuen Zeit auch Finnland berührt, und bei seinen Klängen haben alle unsere jungen Tonkünstler ihre ersten Anregungen empfangen. Dank der mit dem Orchester verbundenen Orchesterschule konnten immer mehr einheimische Kunstjünger sich in der Instrumentalmusik ausbilden, und auch in mehreren anderen Städten Finnlands sind kleine Orchester entstanden, die meist von eingeborenen Finnländern geleitet werden. Es war daher vollkommen berechtigt, wenn das finnländische Orchester in Helsingfors vor einigen Jahren unter der Leitung seines Dirigenten Kajanus sich zur Aufgabe machte, unter Mitwirkung dreier finnländischer Sängerinnen für finnländische Tonkunst in Skandinavien, Deutschland, Frankreich und Belgien ein Verständnis anzubahnen und sie in diesen Ländern bekannt zu machen, eine Kunstreise, die bekanntlich mit bestem Resultat endete.

Mit seinem „Symphoniechor“ hat Kajanus ausserdem grosse Werke für Chor und Orchester: Beethovens D-dur Messe, Berlioz' „Faust“ und „Romeo et Juliette“, Bachs h-moll Messe, Mozarts c-moll Messe und andere Schöpfungen zur Aufführung gebracht. Von ganzer Seele der Entwickelung der einheimischen Tonkunst ergeben, hat Kajanus seine jungen Kollegen in der Kunst mit

warmem Interesse unterstützt und gefördert. Besonders hat er für das rechte Verständnis der originellen neuen Orchesterdichtungen seines Freundes Jean Sibelius gewirkt. Kajanus selbst war einer der ersten, der poetische Motive aus dem finnländischen Heldengedicht „Kalevala" in Tönen zu gestalten versuchte. Seine symphonischen Dichtungen „Kullervos Trauermarsch" und „Aino" schildern Episoden aus dieser Sage; seine finnischen Rhapsodieen und die Orchestersuite „Sommererinnerungen" sind auf nationalen Volksmotiven oder finnischen Tanzrhythmen aufgebaut.

Dieselbe ausgeprägte Tendenz, in die Kunstmusik das nationale Element einzuführen, macht sich auch beim Tondichter Armas Järnefelt (1869 geb.), der einer reich begabten Familie angehört, bemerkbar. Järnefelt hat Orchestersuiten und symphonische Tonbilder komponiert, die sich durch eine farbenreiche Instrumentation und lyrische Schönheit auszeichnen.

Grosse Hoffnungen knüpften sich an den jungen Komponisten Ernst Mielck, der 1899 in Lucarno starb, 22 Jahre alt Seine Orchesterkompositionen, darunter eine Symphonie, verraten einen seltenen Formensinn und einen für einen so jungen Künstler ungewöhnlichen Ernst der musikalischen Intentionen.

Von allen jungen Tonkünstlern Finnlands ist jedoch der bereits erwähnte Jean Sibelius (1865 geb.) der bemerkenswerteste sowohl in Bezug auf Produktivität wie Originalität des Talents. Er hat, wie kein anderer, es verstanden, in seinen Tonschöpfungen den Grundcharakter der finnländischen Natur und des finnländischen Volksgemütes wiederzugeben. Er ist der eigentliche Schöpfer des ursprünglich und eigen finnländischen Tones in der Musik. Er ist durch und durch eigentümlich und selbständig, folgt nur den Bahnen, die sein eigener Genius ihm vorschreibt, und versucht die Grenzen des bisher als musikalisch schön angesehenen zu erweitern. Er ist der Meister und Bannerträger der jungen finnländischen Tonkunst; in seinem Zeichen hofft diese junge Kunst zu siegen, und seelenvoller, als Wort und Pinsel es vermögen, malen seine grossen symphonischen Dichtungen Stoffe aus dem Nationalepos „Kalevala" und seine Orchestersuiten die stille, tiefe, wehmütige und ernste Schönheit der finnländischen Natur und Sage.

Sibelius, der einzige Tonkünstler in Finnland, der vom Staat eine Künstlergage bezieht, die es ihm ermöglicht, sich ungestört und ganz seiner Kunst zu widmen, hat ausser den erwähnten Orchesterlegenden zwei Symphonieen, symphonische Dichtungen mit oder ohne Deklamation, Streichquartette und Quintette, eine Klaviersonate, Klavierstücke, Lieder, Männerchöre u. s. w. komponiert.

Sehr beliebt in Finnland ist der Liederkomponist Oskar Merikanto (1868 geb.), der auch eine Oper „Pohjan neiti" („Das Mädchen von Pohja")

geschrieben hat, die von der Finnländischen Literaturgesellschaft mit einem von einem Kunstmäcen gestifteten Preis belohnt wurde. Ein begabter, lyrisch weicher Komponist ist Erik Melartin (1875 geb.), der bei Martin Wegelius Kompositionslehre studierte und darauf in Wien und in Italien seine Studien fortgesetzt hat.

Ebenso wie Robert Kajanus, als Nachfolger von Pacius und Faltin, Musiklehrer an der Helsingforser Universität ist, so lehrt auch Dr. Ilmari Krohn, ein fleissiger Komponist von Motetten und Instrumentalwerken, als Dozent der Musik an derselben Hochschule.

Emil Genetz (1852 geb.) hat mehrere melodiöse Männerchöre geschrieben, darunter das finnische Parteilied „Herää Suomi“ („Erwache, Suomi!“). Von den jüngsten Tonsetzern darf Selim Palmgren (1878 geb.) erwähnt werden als Komponist von Liedern und Klavierstücken von brillanter Faktur.

Alle finnländischen Tonkünstler haben nach vorbereitenden Studien im eigenen Lande ihre Ausbildung an ausländischen Konservatorien oder unter Leitung berühmter Kompositionsmeister und Theoretiker vervollkommnet. So studierten Wegelius, Kajanus, Krohn und Merikanto am Konservatorium zu Leipzig, Kajanus ausserdem bei Johan Svendsen, während sich dieser in Paris aufhielt. Sibelius studierte unter Albert Becker in Berlin und Carl Goldmark in Wien, Järnefelt unter Massenet in Paris, Mielck unter Max Bruch in Berlin u. s. w.

Früher als die finnländischen Tonkünstler haben Sänger und Pianisten aus Finnland ihren eigenen Namen und den ihres Vaterlandes bekannt gemacht. In den dreissiger Jahren gab es eine finnländische Sängerin, Johanna von Schoultz, die in den grössten Städten Europas Triumphe feierte, aber wegen Kränklichkeit bald ihre Laufbahn unterbrechen musste und dann verborgen und vergessen in ihrem armen Vaterlande starb. Als Bühnensängerin trat in Finnland und Skandinavien Ida Basilier mit grossem Erfolg auf; sie lebt jetzt in Norwegen. Ihre Koloratur und ihre frische Stimme wurden viel bewundert. Gleichzeitig mit ihr wirkte Emmy Strömmer-Achté, der bedeutendste Stern der jungen finnländischen Oper, die vor etwa dreissig Jahren bestand, bald aber wieder aufgelöst wurde. Frau Achté ist Mutter der Sängerin Aino Achté an der Grossen Oper in Paris. Frau Emma Engdahl-Jägerskköld, mit einer sympathischen Stimme begabt, creirte die Titelpartie in der Oper „Loreley“ von Pacius und ist auch in Deutschland mit Glück aufgetreten. Emilie Mechelin hat sich vorzugsweise als vortreffliche Gesangslehrerin bekannt gemacht, ebenso Maria Pacius-Collan und

Alexandra Ahnger. Frau Alma Fohström-Rode war früher das Entzücken aller in der Heimat. Als Primadonna der kaiserlichen Oper in Moskau ist sie seit lange der Günstling des russischen Publikums, und auch durch Gastspiele im Auslande, vor allem in Deutschland, hat sie ihren Ruf als hervorragende Opernsängerin befestigt. Ihre Schwester, Frau Elin Fohström-Tallqvist, hat als Koloratursängerin auch ausserhalb Finnlands Aufsehen erregt, und der prachtvolle Mezzosopran und die dramatische Begabung Hortense Synnerbergs sind in Italien und in Russland bewundert worden. Frau Maikki Järnefelt hat in Paris und in Deutschland studiert, ist bei deutschen Bühnen engagiert gewesen und verfügt über eine schätzenswerte Gesangskunst. Frau Ida Ekman wurde in Wien und Paris ausgebildet und hatte an der Oper in Nürnberg ein Engagement. Ihr Fach ist nunmehr das feine Liedergenre. Neben Aino Achté, Ida Ekman und Maikki Järnefelt machte sich Frau Adée Leander-Flodin einen Namen als lyrische Sängerin, während sie an der Opéra Comique in Paris engagiert war, sowie durch Konzertreisen in Skandinavien und Südamerika. Aino Achté ist die finnländische Sängerin, die gegenwärtig am meisten von sich reden macht. Sie war noch sehr jung, als sie zum erstenmal in Helsingfors als Sängerin vor einem Auditorium von Kritikern auftrat. Dann ging sie nach Paris, studierte am dortigen Konservatorium, erhielt einen Preis in der Opernklasse, wurde für die Grosse Oper gewonnen, erregte Aufsehen durch ihr Debut als Margarete in Gounods „Faust“ und zählt jetzt zu den bedeutendsten Sternen an dieser weltberühmten Bühne.

Von männlichen Sängern erwähnen wir Bruno Holm, den allzu früh verschiedenen, Filip Forstén, der seit mehreren Jahren als angesehener Gesangslehrer in Wien wirkt, Hjalmar Frey, an der Hofoper in St. Petersburg engagiert, und Abraham Ojanperä, Gesangslehrer an dem Musikinstitut in Helsingfors.

Der Pianist Karl Ekman ist ein vorzüglicher Klaviervirtuose und Pädagoge, Schüler von Busoni und Lehrer am Musikinstitut. Frau Sigrid Schnéevoigts Klavierspiel ist poetisch, ihr Ton weich und kräftig zugleich. Ihr Mann, der Cellist Georg Schnéevoigt, hat erfolgreiche Tournéen im Auslande gemacht, ist als Solist bei dem Orchester des Herrn Kajanus in Helsingfors angestellt und hat sich auch mit vielem Glück als Kapellmeister (bei der Ausstellung in Riga im Sommer 1901) versucht.

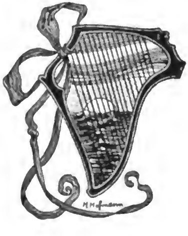
Seit den Tagen Pacius' ist der Männerchorgesang in Finnland emsig gepflegt worden. Die „Muntra musikanter“ (M. M.) machten sich während ihrer Pariser Reise 1889 unter Leitung von Gösta Sohlström weit berühmt. Neben diesem grossen Chor wirken die beiden schwedischen und finnischen Studentengesangvereine. Es war ein Elitechor aus dem finnischen

Gesangverein, der vor einigen Jahren in Skandinavien, Deutschland und Holland konzertierte.

Überall in Finnland wird musiziert. Jedes Kirchspiel hat seine gemischten Chöre und Hornseptette, die bei den vaterländischen Sing- und Musikfesten aufspielen. Im Jahre 1900 fand ein Musikfest in Helsingfors statt, an dem sich ungefähr 2000 Sänger und Sängerinnen beteiligten und gemeinsam patriotische Hymnen und Gesänge ausführten. Auch die Militärmusikchöre sind vortrefflich geleitet, seitdem der 1899 verstorbene Kapellmeister der finnischen Garde, A. F. Leander, die Hornmusik erweitert hat.

Die Musikverlegerwirksamkeit in Finnland hat ebenfalls einen regen Aufschwung genommen.

Dass die musikalische Kunst ein wichtiges Kulturelement ist, haben die Finnländer ernsthaft verstanden, und dass das musikalische Leben gegenwärtig frisch in dem kleinen Lande unter den Felsengebirgen Lapplands pulsiert, dürfte aus dieser wenn auch kurzgefassten Schilderung zur genüge hervorgehen.



BRUCKNERS IX. SYMPHONIE

Von Dr. Karl Grunsky-Stuttgart

Der Sturm von der Adria braust und donnert über den Wiener Wald; der Schall des gepeitschten Regens und der Rhythmus des Windes erinnert an das Scherzo der IX. Symphonie von Bruckner.*) Jeder mochte sich im Banne verschiedener Vorstellungen befinden, als er das gewaltige Stück hörte; so darf denn der einzelne, ohne unbescheiden zu sein, von eigenen Eindrücken erzählen. Sowohl Scherzo als Trio führten mich von der festgegründeten Erde, auf der sonst Bruckner mit markigen Knochen steht, weit weg ins Reich der Lüfte. Dieses bietet überhaupt, weil es unsichtbare, grenzenlos mannigfaltige Formen der Bewegung enthält, der musikalisch angeregten Einbildungskraft viel mehr Spielraum als die am Stofflichen klebende Welt des Sichtbaren; Beethoven brauchte in dem bekannten, wahrscheinlich echten Ausspruch das Wort: so wirbelt's in meiner Seele. Auch durch Bruckners Seele muss ein Wirbelsturm gegangen sein, der dieses Scherzo eingab. Wie ein unheimliches Wetterleuchten zuckt es im Diskant und Bass um einen seltsamen Accord, den Gelehrte (Rietsch und Polak) zu wiederholten Malen mit der scharfen theoretischen Brille betrachtet haben. Beim Eintritt des Unisono-D bricht denn das Ungewitter herein, das in seinem kurzen, auch von Sonnenblicken beleuchteten Dasein noch manchen musikalischen Naturforschern zu denken geben wird. Das Trio, sonst bei Bruckner ein braver Tanz oder eine innige Weise, fast wie ein Adagio, setzt die apokalyptischen Wetter und Erscheinungen fort. Das Zeitmass ist beschleunigt, die gedämpften Violinen huschen pizzicato, und dem zweiten, sich mässigenden Thema setzen wallende Flötenfiguren ihre Ungeduld entgegen. Das Scherzo wiederholt sich; in neun Minuten ist der ganze Satz vorüber. Die prachtvolle Erfindung, der ungestüme Zug, die orchestralen Wirkungen, von denen die kleinste unfehlbar „sitzt", dann die rhythmischen und namentlich die harmonischen Einfälle sichern dem

---

*) Das Nähere über die Uraufführung dieses Werkes findet der Leser in dem Abschnitt Kritik: Konzert-Wien dieses Heftes.

Stück eine Beethovensche Unsterblichkeit; es ist gar nicht denkbar, dass man es satt bekomme, — so wenig wie das Scherzo der Neunten Beethovens.

Damit ist nun die Sackgasse der Vergleiche erreicht, durch die leider kein so belebender Luftzug weht, wie durch die gerade zum Ziel führende Strasse der ursprünglichen Betrachtung. Hans von Bülow, der als Kritiker in den letzten drei Jahrzehnten seines Lebens manches verdarb, was seine frühere schöpferisch thätige Kraft aufgebaut hatte, witzelte einmal allerlei über Bruckners zukünftige Neunte. Es kränkte den Meister, aber er änderte weder Tonart noch Plan. In d-moll hatte er schon zwei Symphonieen komponiert; eine giltige (die Wagner gewidmete) und eine ungiltige. Auch c-moll ist ja dreimal bei Bruckner vertreten. D-moll war aber seine Lieblingstonart. Man schelte keine Lieblingsneigung, am wenigsten beim Genie! Ein besonderer Plan mit der Neunten mochte in Bruckner schon deshalb aufgestiegen sein, weil er fühlte, dass dies seine letzte Symphonie sein werde. Als Gesamtabschluss seines Schaffens schwebte ihm vielleicht ein durchaus religiöses Finale vor, nachdem er so oft im letzten Satze religiöse Klänge angeschlagen hatte. Ein Finale, das in dieser Hinsicht zur IX. Symphonie recht gut gepasst hätte, war eigentlich in der Fünften, mit dem überwältigenden Choralschluss, schon vorhanden. Um so näher lag der Gedanke an die Vokalmusik, in der sich Bruckner ebenso bedeutend wie in den Symphonieen gezeigt hatte. Eine widerspruchfreie Entscheidung ist vom Tondichter offenbar wegen des hereinbrechenden Leidens der letzten Jahre nicht getroffen worden. Als er seine Kräfte schwinden fühlte, bemerkte er, man könnte ja den drei Instrumentalsätzen, die 1891 bis 1894 entstanden waren, das (1884 vollendete) Te Dedeum anfügen; Skizzen zu einer Überleitung sind vorhanden. Der Leser entscheide nun selbst, ob es Überhebung war, wenn Bruckner für sein letztes Werk den richtigen Abschluss suchte. Manche unverbesserliche Feinde werden es allerdings schon anmassend finden, dass nach der Zahl 8 die Zahl 9 folgt und dass nach Beethoven überhaupt jemand neun Symphonieen schreibt! Getrost, die Zeit wird den Wert der Brucknerschen gewiss ans Licht stellen, wie sie den untergeordneten Wert der neun Symphonieen Spohrs — eines Zeitgenossen Beethovens! — entschieden hat. Wir gehen nun aus den Vergleichen wieder heraus an die Leuchte des Werkes selbst.

Die genaueren Themenabschnitte wurden erst unmittelbar vor der Aufführung durch Hirschfelds Führer der grossen Menge bekannt. Man war also ziemlich unvorbereitet, und mancher mochte um die Wirkung des verwickelten ersten Satzes besorgt sein. Doch der Eindruck widerlegte allen Zweifel. Mit einer natürlichen Klarheit, der man nichts anhaben kann, baut sich jedenfalls der erste Hauptteil auf, der, wie bei Bruckner,

drei Themengruppen als Erfindungsstoff ausbreitet. Namentlich die erste Gruppe ist reich gegliedert; die beginnende Terz ist selber nur ein Bruchstück eines kleinen Abschnittes. Auf Terz, Quint und Sekund folgt ein von den Hörnern vorgetragener Gedanke, weitausgreifend, wie in zwei tiefen Atemzügen gesungen; besonders die letzte Wendung, an die später auch ein Seitenthema melodisch erinnert wird, prägt sich dem Hörer ungemein nachhaltig ein. In aufstrebenden gewaltigen Fortleitungen und Steigerungen (man vergleiche das Adagio der VII. Symphonie) wird das eigentliche Hauptthema erreicht, dessen Oktavenstürze namentlich von der vierten und fünften Symphonie bekannt sind, hier aber eine neue, eigenartige Wirkung hervorbringen, als erhebe der Tondichter das Szepter seiner Kunst über unendliche Weiten in Raum und Zeit. Die Gesangperiode ist merkwürdig sehnsuchtvoll. Ihr ganzer Charakter weicht von allen Seitenthemen der andern acht Symphonieen entschieden ab; es wird mir im Augenblick schwer, diesen Eindruck näher zu begründen. Herrlich wirkt die Umkehrung des zweiten Themas! Die dritte Gruppe bewegt sich in grossen Ausdehnungen. Tief zurückgezogene Einsamkeit und Weltbetrachtung, eine Dürersche Melancholie, auch Bitterkeit bilden die Grundzüge; das geheimnisvolle Helldunkel der Instrumentation und die trauervolle Stimmung weicht übrigens bald einer andern Beleuchtung. Dieser ganze Abschnitt (mit einem neu eingeführten Gesangsthema!) hört sich besonders flüssig und fortgleitend an. Er hat geradezu etwas Elegantes im Aufbau. Mit dem Stocken der punktierten Rhythmen hebt die Durchführung an. Sie ist an sich schon ausserordentlich reich und kunstvoll, wird aber noch dadurch besonders bemerkenswert, dass sie bis zur Reprise der Gesangsgruppe mit der Wiederholung unlösbar verschmolzen ist. Es scheint, dass Bruckner die reiche Erfindung möglichst knapp verarbeiten wollte; von der Wiederaufnahme des Seitenthemas an geht alles rasch dem Schlusse zu, der für sich genommen, harmonisch ästhetisch, höchst interessant ist. Immerhin dauert der erste Satz 22 Minuten; aber er ist übersichtlicher als z. B. das in dreimal drei Abschnitte gegliederte Allegro der VII. Symphonie. Länger, etwa 25 Minuten dauert das Adagio. Meister Bruckner hatte Recht: es ist das schönste, das sich am tiefsten in die Seele eingräbt. Eigentlich genügte die Selbsteinschätzung des Komponisten, und am liebsten verlöre ich kein Wort darüber. Eines aber muss ich doch hervorheben: die grossartige K u n s t, mit der Bruckner hier die schneidendsten Gegensätze behandelt hat! Die ersten Takte mit dem schweren Aufseufzen, den chromatischen Gängen, den Parsifalartigen Sexten führen uns im Geist an ein Sterbebett. Jäh (aber nicht unmotiviert!) wechselt der Ausdruck: Pein und Qual, so herb wie in Bachschen Kantaten, entringen der Brust einen

ergreifenden Aufschrei. Dann der leise Gesang der Tuben, auch wieder an Amfortasleiden und Hoffnungen anklingend. Von diesen Accordfolgen meinte Bruckner, sie deuten auf den Abschied vom Leben. Das ganze Adagio ist nicht ausschliesslich gefühlvoller Abschied: es ist des öfteren ein gewaltiges Ringen zwischen Leben und Tod! Wundervoll geläutert erklingen die beiden (unter sich verwandten) Seitenthemen; namentlich ist das zweite von einem ganz ätherischen, aus allem Irdischen losgelösten Wohllaut, etwa in der Art des Adagioschlusses von Beethovens 135. Werk. Im Fortgang des Adagios erreichen die Themen gewaltige Gipfel; immer verwundert man sich über die aus Abgründen hervorbrechenden Aufschreie, die vermöge ihrer tiefen Wahrhaftigkeit nirgends die weihevolle Stimmung einer letzten Stunde zerstören.

Bruckners IX. Symphonie*) wird bald in der Partitur im vierhändigen Auszug von J. Schalk, dann zweihändig und für zwei Klaviere von F. Loewe übertragen, im Druck erscheinen. Die Leser mögen dann prüfen, ob sie die angedeuteten Eindrücke zu teilen vermögen. Inzwischen kann das Studium der andern acht Symphonieen nicht dringend genug empfohlen werden; alle bis auf einige Sätze der VII. (!) sind zwei- und vierhändig zu haben: Stradal, J. und F. Schalk und Loewe sind die Bearbeiter. Die VII. auch für zwei Klaviere von V. Behn. Ohne die Überlieferung des Klaviers bürgert sich keine symphonische Literatur ein.

*) Die „Musik" brachte unter ihren Beilagen des ersten Jahrgangs zwei Seiten von Bruckners IX. Symphonie in Facsimile nach der Original-Partitur.



BERNHARD KLEIN

geb. 6. März 1793

EIN GEDENKBLATT

Von Dr. Carl Koch-Insterburg

Nicht unter den Ersten verzeichnen ihn die Annalen der Musikgeschichte so ernst er selbst auch nach diesem Ziele gestrebt hat. Doch zählt man die bedeutendsten Tonmeister aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts auf, so wird Bernhard Kleins Name nicht fehlen dürfen. Ja, unter den Komponisten der sogenannten Berliner Richtung ist Klein — schon nach dem Urteile Rob. Schumanns — überhaupt der hervorragendste. Heutzutage, 70 Jahre nach seinem Tode, sind seine Werke, zumal die wertvollsten unter ihnen, allerdings vergessen. Nur mit einigen seiner kleineren Motetten fristet er in Sammlungen noch ein bescheidenes Dasein. Seine geschichtliche Bedeutung beruht in erster Linie auf seinen Kompositionen für den kirchlichen Männergesang einerseits, auf seiner Thätigkeit als Lehrer andererseits.

Kleins Leben hat sich in schlichtem Rahmen abgespielt. Katholisch getauft am 6. März 1793 zu Köln verlebte Bernhard Joseph Hubert Klein die ersten 23 Jahre, abgesehen von einem halbjährlichen Aufenthalt in Paris 1812, in seiner Vaterstadt. Das wichtigste Ereignis dieser Zeit ist die Komposition des „Erlkönig", die, bereits vor 1814 entstanden, 1815 gedruckt vorliegt. Sie zeigt schon die ganze Eigenart Kleins, die sich mit den Jahren nur schärfer herausbildet: das Herauswachsen der Musik aus dem Text, sorgfältige Deklamation und Vermeiden jeglichen mit rein sinnlichen Mitteln zu erreichenden Effektes, oder mit anderen Worten: das Überwiegen des Kunstverstandes über die Phantasie, in Bezug auf welche seine Begabung nicht ausgiebig genug war. Man muss Klein rücksichtlich seiner Ausbildung eigentlich als Autodidakten bezeichnen, denn die anfänglichen Unterweisungen eines Kölnischen Geistlichen und die flüchtige Bekanntschaft mit Cherubini in Paris reichen nicht hin, ihn als Schüler dieses oder jenes anzusehen. An den Werken der alten italienischen und deutschen Meister und an Haydn, Mozart, Beethoven hat er sich vielmehr selbständig gebildet. — 1816 verbrachte er einige Monate in Heidelberg, wo er sich mit Thibaut, dem Wiedererwecker Palestrinas und seiner Zeit, befreundete. Während des darauf folgenden Aufenthaltes zu Frankfurt a. M. (1817) nahm er die Aufforderung seiner Heimat an, mit pekuniärer Unterstützung der Behörden sich auf zwei Jahre nach Berlin zu begeben und sich mit der Methode des Unterrichts bei Zelter näher vertraut zu machen, um danach die Stellung eines Gesanglehrers am Dom in Köln zu übernehmen. Und im Februar 1818 wird Berlin sein Wohnort, und bleibt es bis an seinen frühen Tod, denn nach Verlauf der zwei Jahre fesselte die Regierung selbst ihn an Berlin, indem sie ihn 1820 zum Universitätsgesanglehrer und Lehrer an der heute unter dem Namen „Kgl. akad. Institut für Kirchenmusik" bestehenden Anstalt machte. — Klein war durch und durch Vokalkomponist, er bedurfte der Anregung durch das Wort; es soll deshalb auf seine Klavierwerke, die in den ersten Berliner Jahren erschienen, hier nicht eingegangen werden, obgleich auch sie genug tüchtige und gediegene Musik enthalten. Von seinen Liedern, deren er über hundert geschrieben

hat, sind die meisten in den Jahren 1818—24 komponiert. Sie alle verleugnen ihren Erzeuger nicht, alle weisen die ihm eigene eindringliche Deklamation des Textes auf, aber auch seine übergrosse Rigorosität hinsichtlich der Heranziehung des sinnlichen Elementes als solchen zur Wirkung. Beachtenswert ist, dass, während Reichardt und Zelter sich noch damit begnügten, die Stimmung eines Gedichtes im Umriss wiederzugeben, Klein schon versucht, für die komplizierteren Empfindungen (namentlich in Goethes Lyrik) entsprechende Ausdrucksformen in der Musik zu gewinnen. Seine Lieder wurden mit Recht beliebt und viel gesungen, es sind echte Perlen darunter. — Im Mai 1822 erschien das kleine Oratorium „Hiob", mit dem Klein das Gebiet betrat, auf dem er sein Bedeutendstes gegeben hat. Es folgten später die grösseren Oratorien „Jephta" (Erstaufführung auf dem niederrh. Musikfest in Köln 1828), „David" (zuerst aufgeführt 1830 auf dem Elbmusikfest in Halle) und der leider unvollendet gebliebene „Joas", von denen jedes einen wesentlichen Fortschritt des Komponisten darstellt, besonders auch in der Chorcharakteristik. Eine gewisse Monotonie in der Modulation ist ein Übelstand, den Kleins oben gerühmte Vorzüge in seinen ausgedehnteren Werken leider nicht ganz wettmachen, und das ist schade wegen der interessanten Momente, deren sie alle mehr oder weniger enthalten. Doch ist dieser Punkt nicht etwa hinreichend, um zu erklären, dass Kleins Oratorien verhältnismässig frühzeitig aus der Öffentlichkeit verschwanden. Kleins Anschauungen von der Kunst waren im allgemeinen zu streng, als dass seine Werke auf Anteilnahme bei der Menge rechnen konnten, und deshalb musste auch der „David" zurücktreten, der als das wertvollste Oratorium zwischen „Jahreszeiten" (Wien 1800) und „Paulus" (Düsseldorf 1836) gelten muss, denn weder Spohrs, noch Schneiders, noch Loewes Oratorien stehen rein künstlerisch genommen auf seiner Höhe. Im Stillen haben Kleins Kompositionen weiter gewirkt, der ernste Musiker lernte aus ihnen, wie denn auch Mendelssohn wohl mit ihnen vertraut war dieser wusste sich aber von Kleins Engherzigkeit in Bezug auf äusserliche Effekte freizuhalten, er kam auch dem Geschmack der Menge mehr entgegen und hatte sie daher bald für sich.

Klein hat sich Zeit seines Lebens mit der Opernkomposition befasst, obgleich er kein Glück damit hatte und auch nicht das rechte Geschick dafür besass, wie Fétis Rellstab gegenüber richtig hervorhebt. Nur die dreiaktige „Dido" (1823) hat einige Aufführungen an der Berliner Hofoper erlebt, die einaktige „Ariadne" hat die Bühne überhaupt nicht gesehen, und von „Telephus und Irene" sind nur zwei Akte fertig geworden.

Neben dem Oratorium ist die Kirchenmusik der Bereich, in dem sich Kleins Begabung am ergiebigsten erwiesen hat, seine Vorzüge treten hier besonders hervor, und seine Mängel machen sich hier weniger fühlbar. Zu seinen besten Arbeiten auf diesem Gebiet gehören das sechsstimmige Magnificat in Es-dur (op. 13) und die Messe in D für gemischten Chor und Orchester. Die grösste Verbreitung haben aber die acht Hefte „religiöse Gesänge für Männerstimmen" gefunden, sie sind die Werke mit denen Klein am meisten nach aussen hin gewirkt hat.

1824 hatte Klein sich mit Lili Parthey, einer Enkelin Nicolais, verheiratet und eine längere Reise nach Italien unternommen. Schon 1829, nach nur fünfjähriger Ehe, starb seine Frau. In die Zeit ihres Krankenlagers fällt die prachtvolle Romanze „Der Todesklang". Eine Anzahl anderer Balladen und Romanzen, die von Klein vorliegen, reichen an diese nicht heran, obwohl auch sie mancherlei originelle Züge aufweisen. 1830 legte Klein seine Stellungen in Berlin nieder, er war der widerwärtigen Chikaniererelen von seiten Zelters müde geworden, mit denen dieser ihn die ganzen Jahre hindurch verfolgt hatte, und die einfach daraus entsprungen

waren, dass Klein*) über manches in der Musik anders dachte als Zelter — doch das nähere gehört nicht hierher. Klein ging sogar mit dem Gedanken um, Berlin ganz zu verlassen, er hat mit Breslau und Petersburg wegen einer Übersiedelung in Unterhandlungen gestanden; aber sein Ziel war ihm schon gesteckt. In der Blüte seiner Kraft ist er ins Grab gesunken. Am Morgen des 9. September 1832 fand man ihn tot im Bette. Eine schnell um sich greifende Schwindsucht, deren Symptome schon seit längerer Zeit aufgetreten waren, hatten die lebendige künstlerische Persönlichkeit, in deren Schilderung sich Rellstab nicht genug thun kann, plötzlich vernichtet. Kleins Kunstanschauungsweise aber hat, mehr oder weniger vermischt mit anderen Einflüssen, in seinen Schülern weiter gelebt und gewirkt: Otto Nicolai, Wilh. Taubert, Heinr. Dorn, Dehn (der wieder unter seinen Schülern Peter Cornelius und Friedr. Kiel hat), Weitzmann, Gust. Reichardt, Truhn, C. Banck, Jul. Schneider, G. W. Teschner, Ludw. Rellstab, Gust. Nauenburg, Jos. Klein, Freudenberg, Kossmaly, Haupt u. a. m, haben noch lange vernehmlich von ihm gezeugt.

*) Ein Porträt Bernhard Kleins brachte die „Musik" unter ihren Beilagen zum ersten Jahrgang.

BITTE

Der Unterzeichnete beabsichtigt in dieser Zeitschrift eine Studie: „Die sozialen Verhältnisse der deutschen Orchestermusiker" im Laufe dieses Jahres zu veröffentlichen, und mit Gleichgesinnten hierdurch eine Agitation für eine unserer Zeit und ihren Anforderungen entsprechende, dringend nötige Hebung der materiellen Lage der Orchestermusiker in die Wege zu leiten.

Alle werten Herren Kollegen, ausübenden Musiker, Vorstände und Mitglieder von Hof- und städtischen Orchestern, die geneigt wären, durch freundliche Übermittelung geeigneten Materials — „Gagenetat", Pensions-, Kranken-, Witwenkassen und ähnliches betreffend — mich zu unterstützen, ersuche ich, ihre gefl. Mitteilungen mir unter meiner ständigen Adresse: „München, Gesellschaft Museum, Promenadenstrasse", zugehen zu lassen. Auch einschlägige gedruckte oder lithographierte Aufstellungen, Satzungen u. s. w. wären mir willkommen. Damit den verehrlichen Einsendern von seiten ihrer Vorgesetzten u. s. w. keinerlei Ungelegenheiten erwachsen, werde ich ihre Namen nur nennen, sofern sie einen solchen Wunsch ausdrücklich kundgeben.

Im Januar 1903.

Dr. Paul Marsop.



BÜCHER

168. **A. J. Polak:** Über Zeiteinheit in Bezug auf Konsonanz, Harmonie und Tonalität. Beiträge zur Lehre von der Musik. Mit acht lithographierten Tafeln. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

169. **A. J. Polak:** Über Tonrhythmik und Stimmführung. Neue Beiträge zur Lehre vom musikalischen Hören. Ebenda.

168 und 169. Zwei Bücher, über die in wenigen Worten zu sprechen sehr schwer ist, sind die beiden angeführten Werke von J. A. Polak, von denen das zweite die Kenntnis des ersten voraussetzt oder doch höchst wünschenswert erscheinen lässt. Polak ist ein Forscher von grosser Energie und Selbständigkeit, der nicht ohne weiteres auf Autoritäten vertraut, sondern immer selbst prüft und untersucht. Dabei geht er fast immer ganz eigene und neue Wege und ist jedenfalls auch von denen ernst zu nehmen, die sich nicht überall und immer von seinen Experimenten überzeugen und zu seinen Ansichten bekehren lassen. Man könnte seine Bestrebungen als einen Versuch bezeichnen, die Theorie des Hörens, der Konsonanz und der Dissonanz für das Auge sichtbar und dadurch der Erkenntnis zugänglich zu machen. Aus der Überfülle der mannigfachsten Untersuchungen und Ergebnisse können natürlich hier nur einige aufs Geratewohl herausgegriffen werden. Er geht stets von den relativen Schwingungszahlen der Intervalle und Akkorde aus und stellt durch einfache, aber ungemein anschauliche Zeichnungen ihre grössere oder geringere Konsonanz oder Dissonanz deutlich vor Augen. Er weist die Grenze unsrer Feinhörigkeit nach durch Messung z. B. der verschiedenartigen kleinen Terzenschritte, die wir aber in unserem Ohr itendifizieren. Merkwürdigerweise ist nur durch diese Beschränkung des menschlichen Gehöres Musik möglich; und es kann nur eine enharmonische Musik geben, da man mit einer ganz reingestimmten bald beim Modulieren in die Brüche geraten würde. — Den Mollakkord bezeichnet der Verfasser als eine Klangvermischung aus zwei um eine kleine Terz entfernten Klängen und schreibt ihm demgemäss zwei Primen zu. Diese Darstellung ist zweifellos höchst interessant. Die Folge reiner Grundlegung der Harmonik sind teilweise ganz neue Akkordnamen; so nennt er h d f a den Tritonenakkord, h d f as den kleinen Doppeltritonenakkord und des f g h den grossen Doppeltritonenakkord. Die kleine Septime rechnet der Verfasser zu den Konsonanzen. Seine Definition von Konsonanz ist echt wissenschaftlich, ebenso seine Darstellung von Euphonie und Detonanz. Die beiden letztgenannten Begriffe wendet er auf Fortschreitungen von einer Harmonie zur andern an: eine Euphonie findet statt, wenn alle Stimmen beim Fortschreiten in demselben Klange bleiben oder alle nach einem andern Klange sich bewegen, Detonanz tritt ein, wenn sie nach verschiedenen Klängen schreiten. Die Wörter Euphonie und Detonanz scheinen allerdings als termini technici nicht glücklich gewählt; denn erstens ist der eine der griechischen, der andre der lateinischen Sprache entlehnt, und dann ist der zweite doch schon vergeben: eine Sängerin detoniert, wenn sie unrein singt. — Der Verfasser hat die glückliche Gabe, die nüchternsten Untersuchungen durch Humor

annehmbarer zu machen. Selten wird er aggressiv, und wo er es wird, scheint er im Unrecht zu sein. So glaube ich nicht, dass seine Untersuchungen den harmonischen Dualismus widerlegen. Es wird die Aufgabe der Zukunft sein, die Ergebnisse der Polakschen Forschungen mit jener Lehre zu vereinigen, und es wird gelingen, wenn es auch vorläufig unmöglich erscheint. Wenn man die akustische Wissenschaft beiseite lässt, dann klingt ein Mollakkord genau so konsonant und selbständig wie ein Durakkord; Polak muss auch bedenken, dass viele Völker vorwiegend in Moll singen und gesungen haben, darunter die hochmusikalischen Griechen (dorisch, das mittelalterliche phrygisch). Ferner bin ich, ohne damals von der dualistischen Theorie von Rameau bis Riemann auch nur das geringste zu wissen, durch metaphysische Untersuchungen selbständig auf die polare Gegensätzlichkeit, also Gleichwertigkeit von Dur und Moll gekommen (in meiner Schrift „Die Musik als tönende Weltidee"), habe also auf einem zweiten Wege dasselbe Ziel erreicht. Allerdings scheint Polak Metaphysik überhaupt nicht gelten lassen zu wollen; wenigstens macht er einen heftigen Ausfall dagegen, wobei er sich leider sogar eine ungezogene Bemerkung gegen Hans von Wolzogen zu schulden kommen lässt. Man mag doch die Naturwissenschaften neben der Philosophie und nicht gegen diese walten lassen! Beide haben verschiedene Aufgaben, aber gleiche Berechtigung, und kommen bisweilen auf ganz verschiedenen Wegen zu gleichen Zielen. Alle Hochachtung vor der Physio-Psychologie: aber die Philosophie und die Metaphysik kann sie doch nicht ersetzen; sie wirke in ihrem Kreise — hier ist sie nur Surrogat! — Auch mit der Meinung, dass Wagners Kunstlehre eine Irrlehre war, wird der Verfasser nur bei einigen Musiktheoretikern Beifall finden, die Polaks Theorieen gegenüber sonst sich gerade ablehnend verhalten dürften. Richard Wagner hat in seinem späteren musikdramatischen Kunstwerk die Musik notwendiger- und richtigerweise nicht nach absolut-musikalischen, sondern nach neugefundenen musikalisch-dramatischen Gesetzen und Formen angewendet. Dies für das grosse Drama abschaffen, heisst einen kulturellen Rückschritt herbeiführen wollen. Ob daneben nicht als Ersatz für die heruntergekommene Operette eine neue Art Spieloper zu erstreben sei, in welcher sich die kleinen geschlossenen Formen absoluter Musik zwischen gesprochenen Dialogen austummeln können, ist eine andere, hier nicht zu erörternde Frage. Hie Zerstreuungskunst, dort Sammlungskunst! — Diese kleinen Ausstellungen bezwecken durchaus nicht den Wert der beiden Werke A. J. Polaks herabzusetzen. Im Gegenteil bin ich der Meinung, dass diese so zahlreiche interessante Untersuchungen, so viele neue Resultate und so mannigfache Anregungen enthalten und hervorrufen, dass man sie nur dringend allen ernsten und gebildeten Musikfreunden empfehlen kann. Ich glaube sogar, dass ihre Kenntnisnahme für alle, die sich mit Forschungen auf dem Gebiet der Musikwissenschaft, speziell mit Untersuchungen über Harmonik und Rhythmik beschäftigen, unumgänglich ist. Auch wo man dem Verfasser nicht beistimmen kann, ist er interessant und jedenfalls immer durchaus ernst zu nehmen. Curt Mey.

MUSIKALIEN

170. **Max Kretschmar:** op. 21. Gesänge aus Irland, Schottland und England. Verlag: Otto Junne, Leipzig. op. 22. Drei Lieder nach Gedichten von Geibel und Roquette. Ebenda. op. 24. Zwei Gesänge. Ebenda.

171. **Georg Waldmann:** Drei Lieder. Ebenda.

172. **Jos. B. Foerster:** „Die Küsse" aus „6 Lieder". Ebenda.

173. **Eugenio Pirani:** Drei Lieder. op. 68. Verlag: Schlesingersche Musikalienhandlung, Berlin. Variationi sulla scala diatonica. op. 71. Ebenda.

174. **Hans Pfitzner:** Rundgesang zum Neujahrsfeste 1901. Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.
175. **Julius Oertling:** „Jung Edward". Ballade für Tenor. Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Quedlinburg.
176. **Cornelius Schmitt:** Zehn Kinderlieder. Verlag: Richard Banger Nachf., Würzburg.
177. **Pauline Erdmannsdörfer-Fichtner:** Zwei Lieder. Verlag: Präger & Meier, Bremen.
178. **Franz Schrecker:** Fünf Gedichte von Paul Heyse für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 3. Verlag: Ad. Robitschek, Wien.
179. **Georg Riemenschneider:** op. 30. Geistliches Lied für Mezzosopran und Orgel. Verlag: Otto Junne, Leipzig.
180. **A. Friedland:** „Albumblätter", 6 Lieder. Verlag: Präger & Meier, Bremen. „Das Lied meiner Mutter". Ebenda. „Schilflieder", 5 Gesänge. Ebenda.
181. **Jul. Hagemann:** „Sommernacht", Lied. Ebenda.
182. **Adolf Meyer-Mahlstedt:** Zwei Lieder. Ebenda.
183. **Hermann Allmers:** „Zigeunerlied", Lied. Ebenda.
184. **Fritz Rassow:** „Drei Lieder". Ebenda.
185. **Hermann Bauer:** Sieben Lieder (mittlere Frauenstimme). Ebenda.
186. **L. Hesselmann:** Zwölf geistliche Lieder, 3. Heft, 4. Heft. Ebenda.
187. **L. Hesselmann:** „Unserer Kaiserin" (für Chor). Ebenda.
188. **Willy Herrmann:** „Christabend", Lied. „Und Friede auf Erden", Lied. Ebenda.
189. **Carl Senn:** Drei Lieder. Zwei Lieder. Ebenda.
190. **Carl Prohasca:** Duett für Alt und Bariton. op. 6. Verlag: Schlesingersche Musikhandlung, Berlin.
191. **Herzogenberg-Album:** Zwanzig ausgewählte Lieder. Verlag: J. Rieter-Biedermann, Leipzig.
192. **Friedrich Schaffner:** „Zwei Gesänge für eine Singstimme und Klavier" op. 23. „Zwei Lieder für eine Singstimme und Klavier". op. 18. Verlag: Alfr. Schmid Nachf., München.

170. Kretschmar versucht in lobenswerter Weise seinen dichterischen Vorlagen ein modernes musikalisches Gewand zu geben. Während sein op. 21 („Liebesgesang") noch den melodielosen Arpeggienüberschwang bevorzugt, oder wie in „Wilhelm und Margarete" die getroffene Balladenstimmung durch Beibehaltung derselben Grundtonart zu sehr in die Länge gezogen wird, finden wir in op. 22 bereits Ansätze zu selbständigerer Durchführung. Noch mehr aber hat der Komponist in op. 24, den Liedern „Es kommt eine Zeit, eine trübe" und „Requiem" den Forderungen der heutigen Lyrik entsprochen. Möge der Autor in Zukunft noch den letzten Rest der einfachen Triolenbegleitung, solange diese nicht durch den Text bedingt ist, beseitigen.

171. Waldmann steht in seinen „Drei Liedern" auf dem Standpunkt der gewöhnlichsten, ordinären „Liedmacherei", die den Aufwand an Papier und Druckerschwärze bedauern lässt.

172. Foerster überragt an Trivialität noch Waldmann. Man kann das Publikum vor solcher „Musik" nur warnen.

173. Piranis Lieder sind technisch korrekt, doch ohne Gefühl für Stimmung gearbeitet. Die häufige Anwendung der Tremolobegleitung wirkt störend. Die „Variationen" können im günstigsten Fall als Übungen für Gesangsbeflissene angesehen werden. Eine Notwendigkeit zur Veröffentlichung lag nicht vor.

174. Pfitzner hat Wolzogens Text mit Anmut in Musik gesetzt.
175. Oertlings „Ballade" ist Theatermusik im schlimmen Sinne, die durch die Begleitung eines Hornquartetts auch nicht gehoben wird.
176. Schmitts „Kinderlieder" sind anspruchslose, gut sanglich geschriebene Sächelchen, die Anfängern Freude bereiten können.
177. Frau Pauline Erdmannsdörfer hat seit ihren „türkischen Liebesliedern" Fortschritte gemacht. „Herbstnacht" ist sogar ein recht gutes modernes Lied geworden mit Ausdrucksfähigkeit und natürlicher Empfindung, wenngleich von Schillings' Tonsprache beeinflusst. In „O sei mir hold" ist die berühmte Pianistin wieder in jene durch Schumanns Nachbeter beliebt gewordene Art verfallen und der rein pianistischen Formung der Klavierbegleitung nicht ausgewichen.
178. Schreckers Stücke bieten gutgemachte, klangliche Musik. Der Einfluss Rückaufs und Brahms' ist nicht verkennbar. Die Klavierbegleitung ist manchmal konventionell geraten.
179. Riemenschneiders Melodik ist tiefempfunden und voll Wärme, die Mache stets vornehm.
180. Friedland hat uns eine Neuauflage Schuberts in verschlechterter Form geliefert. Auch die „Schilflieder" sind eine recht schwache Arbeit.
181. Hagemann komponiert ein schwärmerisches Lied im munteren 3/4 Takt. Für diese „Neuerung" fehlt mir zur Zeit das „Verständnis".
182. Meyer-Mahlstedts Lieder sind klangschön, benützen aber mit Vorliebe den Operettenstil.
183. Allmers, der grosse Dichter ist unter die Tondichter gegangen.
184. Rassows Lieder sind noch völlig unfrei im Ausdruck.
185. Der Begriff „Volkslied" deckt sich nicht mit einer sentimentalen Weise, die alte Geleise aufsucht. Dies gilt für Hermann Bauer.
186. Hesselmann bereichert wohl schwerlich die Litteratur der „geistlichen Gesänge". Dazu fehlt ihm der naiv fromme Sinn und die kontrapunktische Technik.
187. Ein gänzlich missratenes Stück.
188. Willy Herrmann steuert zur Weihnachtsliteratur zwei neue harmlose Sachen bei.
189. Senns Lieder verraten Talent. Der Komponist muss sich jedoch noch eifrigen Studien widmen und vor allem seinen Geschmack bessern.
190. Prohascas Duette sind gut sanglich geschrieben. Die Melodik entbehrt der Eigenart. Das Vorgehen Mahlers, Gedichte aus des „Knaben Wunderhorn" zu komponieren, scheint ansteckend zu wirken.
191. Herzogenberg bietet den Freunden seiner Lieder eine ausgewählte Sammlung. Der Autor strebt die einfache, volkstümliche Kompositionsart an.
192. Gedichte von Liliencron, Jakobowski, Müller-Brauel und Freise sind es, die Friedrich Schaffner in Tönen erklingen lässt. Dabei gelingt ihm das Graziöse, Anmutige ebenso sicher wie das Tragische, Düstere. Im Verhältnis zu seinen früheren Stücken bleibt Schaffner diesmal im engeren Rahmen des Liedmässigen. Fein geschildert giebt sich „Eine Seele" nach Jakobowski, ein Stück, dessen Wirkung ich jedoch nicht im illusionszerstörenden Konzertsaal, sondern an weltferner, wolkenumschatteter Stelle erproben möchte. Es giebt in unserer modernen Literatur eben Gebilde, denen eine Aufführung in grossen Konzerthallen oft den ganzen Blütenstaub hinwegnimmt. „Heimliches Küssen" schlägt mit Glück den Volkston an, ohne ins Triviale hinabzusinken. Die beiden opera sind mit seltsamen Titelblättern von Kunstmaler Wenig in Darmstadt geschmückt.

Dr. Ludwig Schiedermair.

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

OSTDEUTSCHE RUNDSCHAU (Wien) 1903, No. 7. — „Die Wiedergeburt des Tanzes“ ersehnt Reinhart Thilo für unsere roh gewordene Zeit und verlangt, man solle zunächst dem Reigentanz einen grösseren Raum gewähren. „Man glaube nur nicht, dass sich der Reigentanz, dessen Schönheit in der Anmut und Würde des Ganges und der Bewegungen in erster Linie liegen muss, so einfach einführen liesse! Es hat schon seinen Grund, wenn der Reigentanz in unserer modernen Gesellschaft zurückgetreten ist. Denn zur Ausführung des Reigentanzes fehlen heute verschiedene Fähigkeiten, auf deren feinere Ausbildung und stärkere Betonung gerade eine Wiedergeburt des Tanzes hinsteuern muss.“ Thilo meint, wir hätten durchaus verlernt, schön zu gehen; der „eingelernte Tanzstundenschritt“ soll verschwinden, ebenso die unpraktische Frauenkleidung; der Einzelne soll wieder ein „Glied des Ganzen“ werden: dann ist der Tanz „nicht mehr ein Stück Arbeit, sondern die Kunst, die Schönheit seines Körpers in der Bewegung zum Ausdruck zu bringen!“

BERLINER ZEITUNG 1902, 28. 12. — „Tannhäuser-Reminiszenzen“ betitelt Josef Lewinsky eine Zusammenstellung von Erinnerungen an das erste Auftauchen des „Tannhäuser“ in Wien und Berlin. In Wien erklärte man das Ganze für verrückt und zischte Wagner aus; in Berlin machte man bloss schlechte Witze darüber; der Prager Theaterdirektor Stoeger kaufte Wagner, der gerade in grosser Geldverlegenheit war, den „Tannhäuser“ und den „Lohengrin“ für zusammen fünfzig Gulden ab.

DRESDENER ANZEIGER 1902, 29. 12. — Unter dem Titel „Die Zauberflöte und ihre Fortsetzung durch Goethe“ liefert Dr. Franz Nietzold eine Zusammenstellung grossenteils schon bekannter Dinge und ignoriert dabei leider völlig die Resultate von Komorzynskis Monographie über Schikaneder.

BERLINER TAGEBLATT 1903, 3. 1. — Sehr lesenswert sind Dr. Leopold Schmidts Ausführungen über „Die Zukunft der Berliner Oper“. Er weist nachdrücklich auf die glorreiche Vergangenheit der Berliner Oper hin und verlangt für künftige Zeiten Unabhängigkeit in jeder, insbesondere aber in künstlerischer Hinsicht, jedesfalls aber eine durchgreifende Reform, die nur mit Hingebung, Thatkraft und Beharrlichkeit durchgeführt werden könnte.

WESER-ZEITUNG (Bremen) 1903, 25. 12. — „Don Ottavio und Donna Anna“ von A. F. stellt fest, dass da Pontes Kraft in der Bewältigung der Schwierigkeiten, ein wirksames Gegenspiel in die Handlung einzuführen, zusammenbrach. Ottavio ist feig und unritterlich geraten, Masetto stellt ihn tausendmal in den Schatten. „Es ist unbegreiflich, dass ein so gewandter Librettist wie da Ponte so hilflos geblieben; noch unbegreiflicher, dass Mozart ihm das hat hingehen lassen und mit solcher Unzulänglichkeit vorlieb genommen hat. Es wäre doch wahrlich kein grosses Ding gewesen, hier ein paar Verbesserungsvorschläge zu machen! Wir müssen uns offen eingestehen, dass Don Ottavio eine der heillosesten Entgleisungen ist, die jemals einem Dichter passierten. Er ist in keiner Hinsicht zu retten ... Und

wie hat Mozart diese unglückliche Gestalt mit Strömen himmlischen Wohllautes übergoldet und ihr alles verliehen, was einen Genius des Lichtes kennzeichnet!"

DIE KULTUR, 1902, Heft 13. — Professor Dr. Fritz Volbachs Aufsatz „Händel im Lichte der modernen Zeit" stellt nach einer kurzen, dem Verhältnis des Genius zu der Zeit gewidmeten Einleitung die Frage: „Ist es überhaupt möglich, ein Werk vergangener Zeit im Lichte der Modernen erstehen zu lassen?" Volbach verwirft völlig die sogenannten „historisch treuen Aufführungen"; nicht Äusserlichkeiten, sondern der Geist des Werkes ist die Hauptsache und diesen Geist dem modernen Formempfinden zu nähern vermag nur eine Bearbeitung. Händels Oratorium verhält sich zur Oper wie das Epos zum Drama. Eine Bearbeitung muss sich hier auf Text und Musik erstrecken. Sehr schön zeigt der Verfasser, wie Chrysander in jeder Hinsicht das Richtige getroffen hat.

DIE GESELLSCHAFT 1902, No. 24 bringt in ihrer „Kritischen Ecke" Ergötzliches („Musikwissenschaft im Avancement") zur Entdeckung und Aufführung eines Asolaschen Requiems in München.

FREISTATT (München) 1903, No. 1. — In seiner Studie „Realismus und Tonkunst" stellt Eugen Schmitz zuerst fest, es sei ungenau, Tonmalerei und Programmmusik, so sehr auch die letztere von der ersteren Gebrauch mache, zu identifizieren. Die Tonmalerei, d. i. die Nachahmung kurz vorübergehender äusserer Vorgänge, bezeichnet er als „Realismus in der Musik"; die moderne Programmmusik dagegen ist weit entfernt von einer Verkörperung des Realismus. Eine knappe, aber vortreffliche historische Betrachtung über die Entstehung und Entwicklung der Programmmusik lehrt uns den „Riesen-Unterschied zwischen der heutigen idealistischen und der früheren realistischen Programmmusik." Schmitz vergleicht Liszts „Hunnenschlacht" mit älteren Schlachtenkompositionen: „bei den alten Meistern raffiniert deutliche und raffiniert realistische Einzelmalerei: die Kommandos ertönen, das Schlachtgeschrei, das Klirren der Waffen, Flucht, Vordringen und Zurückweichen — alles das wird mit den der Musik zu Gebote stehenden Mitteln oder auch mit gar nicht mehr zur Kunst gehörigen Mitteln den Hörern vorgeführt. Wie ganz anders in der Lisztschen Tondichtung: da hören wir keine Kommandos, kein Klirren der Waffen, keine Spur von kleinlicher Realistik: der unerbittliche Trotz der Kämpfenden, die Wut, die Energie, das frenetische Anspannen aller Kräfte, welches selbst im Tode nicht ruhen will, das bildet den Inhalt dieser „Schlacht" . . . . . Unsere heutige Programmmusik hat mit der der früheren Jahrhunderte nur den Namen gemein: die frühere Programmmusik war nur realistische Tonmalerei; unsere Programmmusik ist Stimmungsmalerei."

LEIPZIGER TAGEBLATT 1903, 4. 1. — „Magister Carl Gottlieb Hering" († am 4. 1. 1853) wird als der Begründer der Musikdidaktik und als Komponist unsterblich gewordener Volks- und Kinderlieder („hopp, hopp, hopp, Pferdchen lauf Galopp u. a. m.) gefeiert. — In derselben Nummer spricht F. Y. Cursch-Bühren ausführlich über „Beethoven in Baden" und schliesst seine Darlegungen mit den Worten „Der Beethovenstein giebt Kunde von der Ruhe, die der ringende Genius in der erlösenden Natur, in den stillen Gründen und weltfernen Schutzwinkeln des grünen Wiener Waldes gesucht und so oft gefunden hat. In der Einsamkeit der herrlichen Natur erwuchs ihm die Kraft, deren er zum steten Kampf mit der Welt und ihrer konventionellen Lüge und Heuchelei so sehr bedurfte."

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1903, 11. 1. — Eine gründliche Besprechung von Hübbes Werk „Brahms in Hamburg" durch Wilhelm Zinne findet in diesem nicht

„kühle Objektivität", wohl aber „Zusammenhang und einigermassen erschöpfende Angaben." — In derselben Nummer erhebt der Wiener Universitätsprofessor Guido Adler („Ein Bayreuther Protest. Zur Parsifal-Frage") seine Stimme zu einer Mahnung. Er redet der Amsterdamer „Parsifal"-Aufführung im Konzertsaal das Wort, thut anschliessend hieran dar, dass Wagners Kunst hinaus ins Weite wolle, und man das Erbe Wagners nicht örtlich abgrenzen könne, ohne sich an dem Geist der Zeit schwer zu versündigen. „Wagners Kunstwerk richtet sich an alle. Darum gebt Parsifal an die Grossen und Kleinen, an die Reichen und Armen, an die Nahen und Entfernten. So dient man dem Geiste und nicht dem Götzenglauben."

DER KUNSTWART 1903, No. 7. — Der Schlussabschnitt von Richard Batkas Abhandlung „Das deutsche Kunstlied" behandelt „die Berliner Schule", setzt J. A. Hillers Bedeutung für die Entwicklung der Liedkomposition in das rechte Licht und gedenkt namentlich Abraham Peter Schulzens, der das Verdienst hat, sich als Musiker zum erstenmal in den Dienst des Poeten gestellt zu haben.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT 1903, No. 1 und 2. — Hier verdient namentlich Philipp Berges' sehr lesenswertes Feuilleton „Erinnerungen eines Musikrezensenten" Erwähnung.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 1903, No. 1 und 2. — „Vorläufer und Anfänge der Programmmusik" betitelt Dr. Hugo Leichtentritt einen Aufsatz, der sich insbesondere über die Entwicklung einzelner malender Züge in der Musik, namentlich der Naturnachahmung (und hierbei wieder meistens der Vogelstimmen) und über die seinerzeit so sehr beliebten „Bataillen"-Kompositionen verbreitet. — Ausserdem feiert Max Puttmann den 150. Todestag der Sängerin „Luiza Rosa Todi" (geb. de Aguiar).

NEW-YORKER REVUE 1903, 4. 1. — In einem glücklich disponierten und warm geschriebenen Artikel „Über Musiklehrer" nimmt Artur Laser Stellung zu der jetzt viel erörterten Frage des Musiklehramtes. Ihm handelt es sich um die richtige Beantwortung dreier Fragen. 1. Wer gilt gewöhnlich für einen guten Lehrer? Leider gerade die, die trotz mangel- und lückenhafter Ausbildung die meiste Reklame für sich machen. — 2. Wer ist thatsächlich ein guter Lehrer? Wer in allen mit seinem Fach zusammenhängenden Gebieten bewandert ist. „Ein Musiklehrer, der nur sein Spezialfach kennt, hat überhaupt keine Existenzberechtigung." — 3. Wie findet man den thatsächlich guten Lehrer? Unter den Ratschlägen, die der Verfasser da giebt, ist ein origineller hervorzuheben: „Man vereinbare mit dem Lehrer nicht einfach sofort Preis und Zeit für den Unterricht, sondern stelle ihm irgend welche, auf diesen Bezug habende Fragen. Wenn der Lehrer sich nun um eine direkte Antwort herumzudrücken sucht, dann ist es um ihn schlecht bestellt. Dann versuche man sein Glück lieber gleich an anderer Stelle!"

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Wien) 1902, No. 44. — „Carl Loewe in Wien" betitelt Dr. Viktor von Lukáts ein stimmungsreiches Blatt der Erinnerung an den grossen Balladenkomponisten (ein Bruchstück aus einer noch unveröffentlichten grösseren Arbeit über Loewe), worin Loewes Beziehungen zu den Wiener Familien Vesque und Bacher, seine Bekanntschaft mit den Wiener Künstlern und Schriftstellern und seine reiche gesellschaftliche Bethätigung im vormärzlichen Wien eine warm gehaltene und aufschlussreiche Darstellung erfahren. Loewe hat sich in dem Wien der „guten alten Zeit" sehr wohl gefühlt und nach dem Vorbild der „Donau-Phäaken" „die Gunst der schönen Stunde vollauf genossen".

UMSCHAU

NEUE OPERN

Gaetano Coronaro komponiert eine einaktige komische Oper nach Goldonis „Un curioso accidente“.

R. Leoncavallo beschäftigt sich mit einem „Cavaliere d'Elou“, Libretto von Henri Cain und Armaud Silvestre. Es wird eine heitere Oper. Der „Cavaliere“ ist ein berühmter Raufbold des 18. Jahrhunderts, der in Paris und London allerhand tolle Abenteuer erlebte. Also vermutlich etwas von einem ins Lustspielmässige gewendeten „Cyrano“.

Dall' Olio arbeitet an einer ernsten Oper nach Turgenieffs „Gnadenbrod“. (Prolog und zwei Akte.) Text von Golisciani. — Erstaufführung soll in Mailand stattfinden.

L. M. Tedeschi beendet, als sein Erstlingswerk, eine ernste vieraktige Oper: „Jocelyn“, Text nach einer Dichtung Lamartines.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Nizza: Am 9. Februar wurde Massenets vor 30 Jahren komponiertes Oratorium „Maria Magdalena“ mit grossem Erfolg als Oper aufgeführt.

Paris: Unter den Neuheiten der Grossen Oper stehen Richard Wagners „Tristan und Isolde“, Reyers „Sigurd“ und Saint-Saëns' „Heinrich VIII.“

KONZERTE

Görlitz: Die Philharmonie brachte Heinrich Hofmanns „Editha“ mit grossem Erfolg zur Aufführung. Die Solopartieen waren besetzt mit den Damen Knüpfer-Egli und v. Bibow und Emil Severin.

London: In der St. James' Hall findet in den ersten Tagen des Juni ein fünftägiges Richard Strauss-Festival unter der eigenen Leitung des Komponisten statt.

Mannheim: Das am 12. April beginnende Musikfest verspricht u. a. die Aufführungen der neunten Symphonie Beethovens, Bachs Cantate „Ein' feste Burg“, des „13. Psalm“ von Liszt, des „Te deum“ von Bruckner.

München-Gladbach: Das fünfte Abonnementskonzert bringt Verdis Requiem. Als Solisten sind gewonnen die Damen Noordevier-Reddingius und de Haan-Manifarges, die Herren Kaufmann und Metzmacher.

Plauen: Der Lehrergesangverein brachte Karl Zuschneids Chorwerk „Hermann der Befreier“ für Männerchor, Solostimmen und Orchester unter Leitung von Paul Rascher zu erfolgreicher Erstaufführung in Sachsen. Die Solopartieen sangen Martha Günther, Emil Pinks und Hans Schütz.

Stuttgart: Das siebente, hier stattfindende Musikfest ist auf den 16., 17. und 18. Mai angesetzt. Nach den vorläufigen Dispositionen wird am ersten Tage die Matthäus-Passion von Bach unter Leitung des Generalmusikdirektors Fritz Steinbach aufgeführt werden; als Mitwirkende sind u. a. in Aussicht genommen der Baritonist Messchaert, Frau Noordevier-Reddingius (Sopran), Frl. Philippi aus Basel. Am zweiten Tage werden die Hof-

kapellmeister Pohlig und Reichenberger dirigieren. Für die erste Abteilung dieses Tages ist der Chor aus den Meistersingern „Wach' auf", dann die Leonoren-Ouverture No. 3, ein Geigenvortrag, wahrscheinlich von dem böhmischen Violinvirtuosen Kubelik, und die Dante-Symphonie von Liszt in Aussicht genommen, unter Pohligs Direktion; die zweite Abteilung des Tages übernimmt Reichenberger mit einer modernen Ouverture und einer Symphonie von Berlioz oder Tschaikowsky. Am dritten Tag werden die genannten drei Dirigenten abwechselnd den Taktstock führen; Steinbach dirigiert die e-moll-Symphonie von Brahms, Reichenberger die g-moll-Symphonie von Mozart, Pohlig die Verwandlungsmusik und den Schluss aus dem ersten Akt des Parsifal. An diesem Tage spielt auch Frau Careño das Es-dur-Konzert von Beethoven. Das Musikfest findet in der Liederhalle statt. Die ersten vier hiesigen und benachbarte Gesangvereine werden dabei mitwirken.

TAGESCHRONIK

Am zwanzigsten Todestage seines Meisters hatte der Berliner Wagner-Verein im Oberlichtsaal der Philharmonie einen Vortrag des Professors Henry Thode aus Heidelberg angesetzt, der über die Frage handelte: „Wie soll Richard Wagner vom deutschen Volke in Verbindung mit dem Auslande gefeiert werden?" Wer in den letzten Wochen die Berliner Zeitungen gelesen, dem konnte der Sinn und Zweck dieses Vortrages nicht unklar bleiben: im Herbst naht die Enthüllung des ersten Denkmals des Meisters, der sich in Bayreuth sein einziges gebaut hat. War nun die Reichshauptstadt von dem schönen Ehrgeiz beseelt, Richard Wagner ein steinernes Monument zu setzen, so muss sie nun auch darauf sinnen, die Enthüllungs-Feier so zu gestalten, dass sie „nicht käm' zu Schand", besonders vor den zahlreichen Gästen des Auslandes, die man geladen hat. „So hört denn, was ich fand": in diesem Sinn entwarf Thode ein Programm, dessen Inhalt schon, in Verbindung mit den feinen und tiefen Ausdeutungen des Redners, ein hoher Genuss für die Hörer war. Es war, als wenn er ihnen in der öden Wüste unseres Kunsttreibens eine Fata Morgana wies, ein hehres Bild, auf dem die edelsten Genien der Kunst über die Jahrhunderte hinweg sich die Hand reichten. Es war, als wenn Wagner selbst in seiner umfassenden Kunstauffassung uns belehrte, wie eine Feier, die ihn zu ehren sich redlich bemühe, beschaffen sein müsse: denn in des Meisters Worten und Schriften wurzelten diese grossartigen und wahrhaft idealen Vorschläge. Ins Einzelne zu gehen, wird hier um so weniger nötig sein, als Professor Thode seinen Vortrag in der „Musik" demnächst veröffentlichen wird. — Eine erlesene Zuhörerschaft wohnte dem Vortrag bei, und wenn Thode am Beginn auf die hehren Klänge des „Tristan" hinwies, die zur selben Stunde im Opernhause ertönten, so wehte ein echter Geist aus der Heroenzeit des Werkes auch über dieser Versammlung, da Albert Niemann und Rosa Sucher, die Unvergesslichen und Unvergleichlichen, ihr beiwohnten.

Die Warschauer Philharmonische Gesellschaft hat einen Preis von 5000 Rubel für eine Oper ausgeschrieben. Die Oper soll drei oder vier Akte haben und einen ganzen Abend ausfüllen. Nach Möglichkeit sollen bei der Komposition nationale Volksmotive verwendet werden. Die Partituren sind bis zum 1. Juli 1904 einzusenden. Dem preisgekrönten Komponisten bleiben alle Autorrechte gewahrt.

Ein Spontini-Museum ist in Majolati, der Geburtsstadt des Komponisten, eröffnet worden.

Der Klingersche Beethoven ist im Oberlichtsaal des städtischen Museums zu Leipzig aufgestellt und dort seit dem 25. Januar der Besichtigung des Publikums zugänglich.

Am 28. Juni, seinem 88. Geburtstage, soll in Halle ein Denkmal von Robert Franz enthüllt werden, dessen Schöpfer der Berliner Bildhauer Prof. Schaper ist.

Eugen d'Albert wurde zum Mitglied der Akademie der Künste in Berlin ernannt.

Dem Musikgelehrten Robert Eitner in Templin ist der Titel „Professor" verliehen worden.

Die Mitglieder des Böhmischen Streichquartetts, die vor kurzem mit grossem Erfolg in Spanien konzertiert haben, wurden mit dem Ritterkreuz des Ordens „Isabellas der Katholischen" dekoriert.

Wilma Normann-Neruda (Lady Hallé) wurde vom König von England durch Verleihung der kürzlich gestifteten Edward- und Alexandra-Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet.

Dem Königl. Württemberg. Hof-Musikverleger Ernst Eulenburg in Leipzig ist vom Herzog von Meiningen das Ritterkreuz II. Klasse des Sächsischen Ernestinischen Hausordens verliehen worden.

An Stelle Otto Kitzlers wurde Dr. Roderich Mojsissovics von Mojsoar zum Chormeister des Brünner Männergesangvereins gewählt.

Christian Eder, ein Schüler Hellmesbergers, Loewes und Grädeners am Wiener Konservatorium, wurde zum Kapellmeister an der Hof- und Stadtpfarrkirche zu St. Augustin ernannt.

Der erkrankte Bassist Carl Grengg an der Wiener Hofoper wurde pensioniert.

Nach der von Hans v. Wolzogen in den „Bayreuther Blättern" veröffentlichten Statistischen Übersicht über die Wagnervereine, die Wagnerliteratur (Bücher, Zeitschriften, Übersetzungen, Vorträge, Vorlesungen) und die Aufführungen Richard Wagnerscher Werke haben in der Zeit vom 1. Juli 1901 bis 30. Juni 1902 in 80 Städten 1339 Wagner-Vorstellungen stattgefunden, und zwar in 68 deutschen (1118 Aufführungen), neun österreichischen (77), zwei schweizerischen (28) und einer in den russischen Ostseeprovinzen (16). Nach der erreichten Aufführungsziffer nehmen die einzelnen Werke folgende Reihenfolge ein: „Lohengrin" (280 Aufführungen), „Tannhäuser" (257), „Der fliegende Holländer" (184), „Die Walküre" (155), „Die Meistersinger von Nürnberg" (129), „Siegfried" (88), „Das Rheingold" (83), „Götterdämmerung" (76), „Tristan und Isolde" (57) und „Rienzi" (30). Der Gesamtzahl der Aufführungen nach stehen von den deutschen Städten an erster Stelle Wien mit 64, Berlin mit 63, Hamburg mit 62, München mit 56 und Dresden mit 52 Vorstellungen. Es folgen dann zunächst Breslau, Leipzig, Frankfurt a. M., Bremen, Prag, Elberfeld, Essen, Hannover, Lübeck, Wiesbaden, Strassburg, Graz, Rostock, Düsseldorf, Köln, Magdeburg, Barmen, Linz, Mannheim, Darmstadt. In fremden Sprachen, und zwar in ägyptischer, amerikanischer, belgischer, dänischer, englischer, französischer, holländischer, italienischer, norwegischer, portugiesischer, russischer, schwedischer, spanischer und ungarischer, fanden im ganzen 311 Aufführungen statt, darunter in London 23, in Paris 44 und in Stockholm 45.

KRITIK

OPER

AACHEN: Blechs heiteres Dorfidyll „Das war ich" ging trefflich insceniert und gut gespielt über die Bretter, ohne jedoch beim Publikum grösseres Entgegenkommen zu finden. Das ist um so mehr zu verwundern, als der Komponist von seiner früheren Thätigkeit als Theaterkapellmeister noch in bester Erinnerung ist. Figaros Hochzeit (Benefiz für Kapellmeister Grossmann) war ebenfalls sorgfältig vorbereitet. Von weiteren Grossthaten der Oper ist nicht zu berichten. Jos. Liese.

BREMEN: Unsere Oper sucht einen lyrischen Bariton. Aber leider nicht um ein Königreich. Mutige Bewerber, die man aus Aachen, Coblenz, Chemnitz und Posen (oder war's Bromberg?) verschrieben hatte, und die als coulissenerschütternde Grafen Lunas „Ihrer (natürlich Leonorens) Augen himmlisch Strahlen" antremolierten, oder als Kühleborne sich mit Hilfe von Gumperts ariosem Kuckucksei, das unser mit Stilempfindung begabter, junger Kapellmeister Malata zusammen mit dem famosen Pabstschen Flaschenlied gerade glücklich aus der Undine hinausbugsiert hatte, durch ein sentimentales Hinterpförtchen ins Herz des Publikums hineinschluchzen wollten, mussten ungeminnt wieder abziehen. Besser wäre es, unsere Opernleitung verzichtete auf solche für alle Teile ungünstige Experimente, denn das sind die improvisierten Probegastspiele immer, und fasste den Mut zu einer am gewohnten Wirkungsort des zu engagierenden Sängers gefassten eigenen, künstlerischen Überzeugung und den ungleich heroischeren zu einem ausreichenden Gegensatz. Nach der reifen Gesangskunst eines Jan van Gorkom und des tüchtigen Herrn Moser, kann nur ein hervorragend begabter Sänger und vornehmer Darsteller bei uns festen Fuss fassen. Ein solcher Sänger ist Herr Whitehill aus Elberfeld, der im zweiten Ring-Cyklus den Wotan sang und dessen weicher Bass-Bariton in dem lyrischen Gefühlsausbruch des Gottes beim Abschied von der Brünnhilde prachtvoll aufblühte. Als Siegfried kam Ernst Kraus, der vergötterte, und zeigte, dass den singenden Göttern wenigstens Schmelz und Jugendfrische der Stimme nicht für ewig garantiert sind; aber seine reckenhafte Kraft und die helle Stahlhärte der Stimme siegt noch immer. Unseren Figaro-Aufführungen fehlt der intime Kammeropernstil Mozarts ganz; ein weiter, im aufdringlichsten Rokoko-Stuck prunkender Schlosssaal und ein breitschultriger, als Riese und Drache Fafner vortrefflicher, aber für den schnellfüssigen und zungengewandten Figaro zu schwerfälliger Sänger erdrücken die himmlische Grazie und die prickelnde Verve des geistvollen Lustpiels. Eine zweite, kleinere und intimere Bühne für Mozart und Lortzing und moderne Schau- und Lustspiele würde auch der Bühnenkunst unserer Stadt hier noch ungeahnte Segnungen bringen. Dann müsste im alten Haus das Orchester vergrössert und tiefer gelegt werden und seine Bühne für die scenisch anspruchsvollen Werke Wagners und der Klassiker reserviert bleiben. Hohe, aber nicht über das Möglichkeitsbereich der feinsinnigen Kunstmäcene unserer Stadt, unter denen ein Franz Schütte Vorbild ist, hinausfliegende Träume! Zudem ist heute Richard Wagners Todestag; da träumt es sich wehmütig zwar, aber doch auch höher und freier als sonst von der reinen Kulturmission der Kunst, sogar in der alten Handelsstadt, in der die Bühne noch immer als Gelderwerbsinstitut verpachtet wird, anstatt als anerkannte Erziehungsstätte des Volkes zur Schönheit und Wahrheit vom Staat selbst verwaltet zu werden: Quod dii bene vertant! Dr. Gerh. Hellmers.

BRÜNN: Das Vorjahr brachte uns eine Oper des hiesigen Komponisten Mraczek, die das Märchen vom „Aschenbrödel" zum Vorwurf nahm, und nun ist es abermals im Operngewande über unsere Bühne gegangen. Wolf-Ferraris gleichnamige Oper kommt zwar der Märchenstimmung etwas näher als Mraczeks, doch ist auch seine Musik zu schwerflüssig und überdies sehr unselbständig in der Erfindung. Trotzdem hat man es mit einem feingebildeten Musiker zu thun, dem es nicht an Phantasie und hübschen orchestralen Einfällen gebricht. Die Aufführung war in jeder Hinsicht gelungen. Mit vielem Vergnügen gedenken wir einer sorgfältig vorbereiteten Reprise der entzückenden Oper „Der König hat's gesagt". Dass sich dieses Meisterwerk noch immer nicht einen ständigen Platz im Repertoire der deutschen Bühnen erobert hat! Vielleicht gelänge dies doch, wenn eine berufene Hand die Ungeschicklichkeiten und Unklarheiten des Buches beseitigte und die schlechte Übersetzung verbesserte.

S. Ehrenstein.

BUDAPEST: Die künstlerischen Kräfte unserer Oper sind durch die Vorarbeiten zu den zwei nächsten Novitäten der Saison: Eugen Hubays „Moosröschen" und Puccinis „Tosca" zum grossen Teil gebunden. Trotzdem glückt es der Direktion, durch zahlreiche, infolge abwechselungsreicher Neubesetzungen interessante Reprisen dem Repertoire andauernde Zugkraft zu sichern. Nach vielen Jahren konnten wieder der „Freischütz", der „Troubadour", der „Prophet" vor ausverkauften Häusern in Scene gehen. Lebhafter Teilnahme begegnete in der letzten Woche ein mehrfaches Gastspiel der italienischen Altistin Alice Cucini, die als Amneris, Fides und Azucena durch ihr kraft- und glanzvolles Organ, sowie durch Wärme und musikalische Intelligenz sich stürmische Anerkennung zu sichern vermochte. Der Wagner-Gedenktag wurde durch eine Reprise der „Meistersinger von Nürnberg" gefeiert. Die Aufführung, die auf der Bühne billige Anforderungen zu befriedigen geeignet war, brachte in ihrem orchestralen Teil uns unliebsam in Erinnerung, dass die Dirigentenfrage, an der wir seit dem Abgange Nikischs laborieren, nur verschoben, aber noch immer nicht gelöst ist.

Dr. Béla Diósy.

CHEMNITZ: Hervorhebenswert aus der letzten Saisonperiode sind eine vortreffliche Neueinstudierung der „Meistersinger" — eine der Reprisen mit Carl Scheidemantel als willkommenem und lebhaft gefeiertem Gast — und die lang vorbereitete, darum aber auch vorzüglich gelungene Aufführung von „Siegfried", die allen Ausführenden reichlich zu Lob und Ehre gereicht und nicht zum mindesten der tüchtigen, siegreichen Führung Otto Grimms, dessen Dirigententüchtigkeit sich in um so hellerem Licht zeigt, je grösser die Aufgabe ist, vor welche er gestellt ist.

Oskar Hoffmann.

DESSAU: Die Herzogliche Hofbühne wartete in letzter Zeit mit interessanten Gastspielen auf. Der Münchener Kammersänger Dr. Raoul Walter sang den Matthias in Kienzls neueinstudiertem „Evangelimann" und den Ferrando in Mozarts „Cosi fan tutte" und erfreute durch die Schulung seines Tenors wie durch die lebensvolle Darstellung. Zu den vollendetsten Darbietungen zählte Wagners „Tristan und Isolde" mit Herrn Caliga und Frl. Westendorf in den Titelrollen. Franz Mikorey dirigierte exzellent. Eine Wiederholung brachte uns zwei Gäste: Josephine Reinl von der Berliner Hofoper als Isolde von hervorragender stimmlicher und künstlerischer Potenz und Hans Schütz vom Leipziger Stadttheater, der für den erkrankten Herrn v. Milde als König Marke einsprang und die rasch gewonnenen Sympathieen später als charaktervoller Hans Heiling befestigte. Für die nächste Zeit hat der geistige Leiter unserer Oper, Erbprinz Friedrich, eine Neueinstudierung von Wagners „Nibelungen" in Aussicht genommen.

Rudolf Liebisch.

DRESDEN: Fünfundzwanzig Jahre waren am 2. Februar verflossen, seit das kgl. Opernhaus feierlich eröffnet wurde. Der prachtvolle, nach Gottfried Sempers Plänen von seinem Sohn Manfred Semper ausgeführte Bau diente anfangs auch dem Schauspiel und wurde erst zu Anfang des Jahres 1897 der Oper ausschliesslich überwiesen; ein Jahr später erhielt das bisherige „kgl. Hoftheater in der Altstadt" auch amtlich die Bezeichnung „kgl. Opernhaus." Die Generaldirektion wollte das Jubiläum nicht klanglos vorüber gehen lassen und beging es durch eine festliche Aufführung von Wagners „Meistersinger", der an den beiden nächsten Tagen Byrons „Manfred" mit der Musik von Robert Schumann und Beethovens „Fidelio" folgten. Als Vertreterin der Titelpartie in Thomas' „Mignon" hatte Frl. Rothauser von der Berliner Hofoper einen grossen Erfolg, sonst wäre von der Oper weder etwas neues noch etwas aussergewöhnliches zu melden. F. A. Geissler.

ESSEN: Hamburger Gäste schufen uns in letzter Zeit genussreiche Stunden, und zwar Frau Fleischer-Edel und Willy Birrenkoven. In der Karnevalszeit wechselten Operetten (unter diesen die glanzvoll gegebene „Fledermaus) mit Wagners Werken ab, die mit Ausnahme der Meistersinger keine befriedigende Wiedergabe fanden. Die geplante Vereinigung unseres Theaters mit dem zukünftigen Dortmunder steht jetzt im Vordergrund des Interesses. Viel schönes wird uns davon verheissen, denn grosse Gagen sollen grosse Künstler heranziehen. Im allgemeinen steht man aber der Sache noch abwartend gegenüber, denn man ist noch nicht überzeugt, dass genügende Proben für die beiden räumlich so verschiedenen Bühnen abgerundete Vorstellungen garantieren werden. Da man mit den gegenwärtigen Leistungen der Regie durchaus nicht zufrieden ist, hegt man schon aus diesem Grunde etwas Misstrauen gegen den Plan, dessen finanzielle Einzelheiten manche Bedenken erregen. Max Hehemann.

GENF: Der „Roman musical" in 4 Akten und 5 Bildern „Louise" von G. Charpentier gelangte am 3. Februar im hiesigen Theater zum erstenmal zur Aufführung. Wie vorauszusehen war, interessierte das packende Stück in starkem Masse und fand lebhaften Beifall. Die Oper war sorgfältig insceniert, die Rolle der Louise durch Frl. Mastio vertreten. Die Aufführung war ganz vorzüglich; das Orchester bot unter der Leitung von Joseph Lauber eine Leistung, die alles Lob verdient. Als zweite Opernnovität brachte die Direktion Huguet und Sabin die komische Oper „Mon Prince" von Edmund Audran zur Aufführung. Das Werk, dessen musikalische Leitung bei Kapellmeister Tavernier in den besten Händen lag, errang einen durchschlagenden Erfolg. Prof. H. Kling.

HANNOVER: Im Königl. Theater gastierte E. Kraus als Siegmund in der „Walküre" mit geradezu glänzendem Erfolge. Dieselbe Aufführung war bemerkenswert wegen der wirklich grossartigen Ovationen, die das Publikum der mit Ende der Saison scheidenden dramatischen Sängerin Frl. Hofmann brachte. Der Grund hierfür, sowie für die damit verbundene Demonstration gegen die Theaterleitung war einerseits die bekannt gewordene Kündigung Frl. Hofmanns, andererseits der Umstand, dass diese Künstlerin gelegentlich der Kaiservorstellung am 6. Januar der Gegenstand eines unmotivierten, kränkenden Vorgehens der Theaterleitung gegen sie gewesen war. — Ende Januar gab es eine ziemlich verunglückte „Siegfried"-Aufführung und — am 29. Januar die erste Novität dieser Saison (!), Messagers niedliche Operette: „Die kleinen Michus", die dank einer ungemein flotten Vorführung eine sehr freundliche Aufnahme fand. L. Wuthmann.

KARLSRUHE: Eine der besten Leistungen des Karlsruher Hoftheaters aus jüngster Zeit war unstreitig die zur Vorfeier des 20. Todestages Richard Wagners veranstaltete Neuaufführung von „Tristan und Isolde", — eine Neuaufführung insofern, als unter

Mottis prachtvoller Leitung die einzelnen Partieen fast durchweg von neuen Sängern zum erstenmal übernommen waren. Herr Rémond zeigte bei sicherer, darstellerischer und stimmlicher Durchführung, — wobei die vortreffliche Aussprache besonders wohlthat — dass man ihm den Tristan ebenso ruhig anvertrauen konnte, wie Frl. Fassbender die Isolde, die vor allem im zweiten Akt, ergreifend sang und angesichts ihrer grossen Jugend für die Zukunft eine geradezu erstklassige Vertreterin dieser hehren Partie zu werden verspricht. Nur, dass sie die „Isolde Blondhaar" als eine schwarzhaarige Keltin gab, mutete etwas seltsam an und ist unter Motti besonders auffällig. Dass Goethe selbst sein blondes Gretchen im „Faust" einst als schwarzhaarig Mägdlein auf der Bühne sah, hilft uns über diese dunkle Isolde auch nicht recht hinweg. Sehr gut war sodann die Brangäne Frl. Ethofers und der Kurwenal des Herrn Büttner. Als König Marke behauptete Herr Keller seine alte Würde. Von andern interessanten Opernabenden sei der den Mozartschen Jugendopern gewidmete genannt, an dem Felix Mottl sich als feinempfindender Dirigent nicht weniger bewährte. Bei der Oper „Zaide" muss indes das musikgeschichtliche Interesse die Stelle der Begeisterung vertreten. Zunächst handelt es sich von vornherein um einen Torso, der erst durch besondere Hinzufügungen aus der Mozartschen Musik zum „König Thamos", durch Vorausschickung einer einsätzigen Mozartschen Symphonie als Ouverture, durch Umwandlung des Bass-Sultans in einen Tenor-Beherrscher und schliesslich durch die radikale Umdichtung des Librettos von Robert Hirschfeld zu einer in sich abgeschlossenen kleinen Oper ausgestaltet wurde. Das sind dann ein bisschen viel Konzessionen auf einmal, die man diesem Werk machen muss, das dann auch bei aller Anerkennung allerliebster, echt Mozartscher Schönheiten in der Arie Zaides, dem Melodram Timons, dem Zwischenspiel aus „König Thamos" und dem herrlichen Schlussquartett, doch nicht einen allzu tiefen Eindruck hinterlässt. Da wirkt das noch jüngere Singspiel des Knaben Mozart „Bastien und Bastienne", das der Aufführung der „Zaide" folgte, entschieden frischer und anmutiger. Um die Wiedergabe der kleinen Stücke machte sich Frau Mottl als Zaide, Frl. Fassbender als Bastien und Frl. Warmersperger als Bastienne verdient. Von weiteren Opernaufführungen seien schliesslich noch Aubers „Schwarzer Domino" genannt, über dem aber kein günstiger Stern leuchtete, eine wirkungsvolle Wiedergabe von Verdis „Maskenball" und Adams „Postillon von Lonjumeau"; letztere Oper deshalb, weil in ihr ein junger Karlsruher, Heinrich Hensel, vor ausverkauftem und begeistertem Hause in der Titelrolle zeigen konnte, was er als Spieltenor des Frankfurter Opernhauses für grosse Fortschritte in seiner liebenswürdigen Kunst gemacht.

Albert Herzog.

KÖLN: Über die durch das geradezu unglaubliche Vorgehen der hiesigen Stadtvertretung geschaffene Theatermisere haben die Tagesblätter genugsam und, wie nicht anders möglich, in einer für die Träger der Verantwortung wenig schmeichelhaften Weise berichtet. Hier mit kurzen Worten das Thatsächliche: Auf Veranlassung der städtischen Theaterkommission hat, nachdem Direktor Hofmanns dringlich wiederholtes Gesuch um Entbindung von seinem Pachtvertrag bewilligt war, die Stadtverordneten-Versammlung den Theaterdirektor Purschian von Graz ab 15. Juli d. J. zum Pächter der vereinigten Kölner Stadttheater gewählt, ohne in den in heimlichen Sitzungen aufgestellten Pachtvertrag die Bedingung zu setzen, dass Purschian die laufenden Verträge der zahlreichen noch auf Jahre hinaus bei Hofmann engagiert gewesenen Theatermitglieder übernehmen müsste! Hofmann konnte von dem so berüchtigten Kündigungsparagraphen, der für einen Direktionswechsel vorgesehen ist, Gebrauch machen, und die sämtlichen Künstler werden stellungslos, sofern sie sich nicht etwa mit Herrn Purschian einigen, — obgleich die städtische Kommission jeden einzelnen Engagementsvertrag beim Abschluss

ausdrücklich gebilligt hat! Jetzt giebt man alle diese Leute vom Oberregisseur bis zum letzten Choristen einfach jeder Eventualität preis. Direktor Purschian aber hat einer Anzahl bewährtester Künstler neue Verträge mit verminderter Gage angeboten! — In einer Protestversammlung haben sämtliche Mitglieder der vereinigten Stadttheater „ihrer tiefsten Entrüstung Ausdruck gegeben über die Handlungsweise der städtischen Theaterkommission". Und damit sind die schwer geschädigten Leute in ihrem Recht, denn die Art, wie diese in künstlerischen Fragen nichts weniger als kompetente Kommission mit den Existenzen, mit Wohl und Wehe aller dieser vertrauensvoll in den Dienst der städtischen Bühnen eingetretenen Mitglieder spielt, ist empörend. Kommt jetzt die Theaterstadt Köln in Verruf, so trägt die offizielle Vertretung eben dieser Stadt die Schuld daran. — — Im übrigen unterhielt sich unser Publikum oder, sagen wir zutreffender, der Teil desselben, der sich an das Theatergebäude des Baumeister Moritz gewöhnen will, während der letzten Wochen nicht schlecht: Margarethe und Figaro, Romeo und Aida, Julia und Heiling, Faust und das süsse Mädel, die weisse Dame und Siegfried trugen die Kosten der Unterhaltung, mit besonderer Vorliebe lauschte man aber natürlich gerade jetzt — Hoffmanns Erzählungen. Paul Hiller.

LEIPZIG: Über ein weiteres, sehr beifällig aufgenommenes Auftreten der Frau Paula Doenges als Rezia, und über halbwegs erfolgreiche Gastspiele zweier stimmbegabten jüngeren Sänger, der Herren Rich. Schmid (Heerufer und Graf Luna) und Hans Siewert (Manrico) hinweg, sind den hiesigen Theaterfreunden während der ersten Februarwochen einige ausserordentliche Theatergenüsse dargeboten worden. Lilli Lehmann-Kalisch, die auch heute noch als vornehme Gesangskünstlerin und bedeutende Darstellerin unter allen ihren jüngeren Rivalinnen kaum ihresgleichen finden dürfte, sang wenige Tage nach der durch ihre Mitwirkung geadelten Fidelio-Aufführung die Isolde und rief mit dieser echt Wagnerischen wunderbaren Gestaltung tiefstes Entzücken hervor. Die betreffende Tristan-Aufführung, in der neben dem Gast sich mit beträchtlichem Erfolg Herr Urlus durch die stimm-ausdauernde tüchtige Wiedergabe der Tristan-Partie und Herr Schütz als vornehmer König Marke behaupten konnten, erhielt ein besonders feinkünstlerisches Gepräge dadurch, dass Prof. Arthur Nikisch gastierenderweise den Platz am Dirigentenpult eingenommen hatte, wofür ihm am Schluss der Aufführung begeisterte Ovationen dargebracht wurden. Fernerhin gestaltete sich aber eine für den Todestag des Meisters anberaumte neu einstudierte Reprise des „Rheingold" zu einem erfreulicheren Kunsterlebniss, indem die Aufführung von Kapellmeister Hagel sehr gewissenhaft vorbereitet worden war und mit vielem Verständnis geleitet wurde, und indem neben dem trefflichen Wotan des Herrn Schütz und dem altbewährten Mime des Herrn Marion die Neubesetzung einige sehr tüchtige Leistungen — den Alberich des Herrn Kunze und den Fasolt des Herrn Rapp — und eine ganz vorzügliche, durchaus Bayreuth würdige Leistung: den Loge des Herrn Moers gezeitigt hatte. Arthur Smolian.

LEMBERG: Mehr oder minder glückliche Reprisen von Lohengrin, Faust, Carmen etc. und eine Neueinstudierung des Freischütz: wir wandeln also den alten Weg, nur in etwas veränderter Begleitung. An die Spitze der diesjährigen Opernkünstlerschar verdient Fr. Korolewicz-Weyda gestellt zu werden; sie verfügt über ein grosses Stimmmaterial, nur könnte man ihr hier und da mehr Leidenschaft abfordern. Ihr Gegenstück ist Frl. Bel-Sorel; diese singt mit viel Temperament und Glück — aber zumeist ohne Stimme. Neben „unserem" Menzinsky, der von Elberfeld herüberkam und sich als tüchtiger Lohengrin bewährte, ist Herr Diani als lyrischer Tenorist-Ariendrescher angestellt; glücklicherweise gehört er zu den „gemässigten" Italienern und versteht es, die Süssigkeit eines „Alfredo" zu würzen. Ja! Wir kommen leider aus der italienischen Luft nie heraus! Dr. N. Hermelin.

POSEN: Auch diesmal ist über unsere Oper nicht allzu viel zu berichten; das Repertoire hielt sich im Geleise des Alterprobten. Eine beifallswürdige Wiedergabe von Wagners „Walküre" streifte auch das Anspruchsvollere, sonst wäre zu nennen: Zauberflöte, Traviata, Carmen, Lustige Weiber, Trompeter, Freischütz. Als Novität ist in nahe Aussicht genommen Paul Geislers einaktige Oper „Prinzessin Ilse"; vielleicht kommt auch noch Otto Dorns in Cassel und Wiesbaden erfolgreich aufgenommener Einakter „Närodal" zur erwünschten Aufführung. Herr Schweppe bewährt sich als ein musikalisch intelligenter Führer und Direktor Gustav Thies als ein opferwilliger Förderer des scenischen Apparates.

Dr. R. Theile.

ROSTOCK: Als anmutigstes Vorspiel zu den Meistersingern, die für diese Spielzeit noch in Aussicht stehen, wurde unter Kapellmeister Mörikes feinsinniger Leitung Lortzings Hans Sachs gegeben. Die Oper wirkt immer noch sehr ansprechend und gewinnt besonderen Reiz, wenn sie in der gleichen Besetzung und Ausstattung wie die Meistersinger erscheint. Fällt doch dieses im Ganzen und Einzelnen trefflich charakterisierte musikalische Lustspiel, das unsere Bühnen sehr mit Unrecht vernachlässigen und das sogar eine so vorzügliche Musikgeschichte wie die von Grunsky nicht einmal nennt, in Lortzings beste Zeit (1840), zwischen Zar und Zimmermann und Wildschütz. Zahlreiche Fäden weben aus dem Hans Sachs sich hinüber zu den Meistersingern. „Ehrt eure deutschen Meister!" Hans Sachsens erste Ehe (1517) schärft und klärt unsern Blick für manche tiefe Schönheit der Meistersinger, die um 1550 spielen. — Nachdem die Berliner kgl. Oper auch noch im 20. Jahrhundert mit Eifer Meyerbeer pflegt, müssen die norddeutschen Provinztheater wol oder übel auf diesem rühmlichen Pfad gelegentlich mitgehen. Unsere Bühne brachte die „Afrikanerin" in wirklich glanzvoller Ausstattung, so dass die Schaulust ganz auf ihre Kosten kam. Im „Nachtlager", „Bajazzo" und „Trompeter" gastierte mit ausserordentlichem Beifall Herr Goritz aus Hamburg. — Einem schönen Brauch gemäss nimmt die Rostocker Bühne wenn irgend möglich auf Wagners Todestag Rücksicht. Diesmal wurde zur Vorfeier, da die Hauptfeier im Konzert stattfand, Tannhäuser aufgeführt.

Prof. Dr. W. Golther.

STETTIN: Der „polnische Jude" von Karl Weis brachte es hier bisher nur zu einer stark enttäuschenden Erstaufführung. Es ist unfasslich, dass dieses Werk mit seiner für schwächste Fassungskraft berechneten Handlung und seiner trotz einiger poesievoller Züge doch in Erfindung und Charakteristik mehr als dürftigen Musik bei den ersten Bühnen Eingang finden konnte. Wenn wir der Oper noch eine Wiederholung wünschen, geschieht dies nur im Gedanken an die wirklich packende Darstellung des „Matthis" durch den trefflichen Heldenbariton Zarest. Freigebiger als mit Neuheiten (wir erlebten zwei in einer fast fünfmonatlichen Spielzeit!) ist man mit zugkräftigen Gastspielen. D'Andrade und die Prevosti entzückten in ihren Glanzrollen, ersterer als Lebemann-Don Juan, letztere als Sterbeweib-Traviata.

Ulrich Hildebrandt.

STUTTGART: Die Neuheiten: Charpentiers Luise und Weingartners Orestes haben es bis jetzt zu zwei Wiederholungen gebracht; Weingartner leitete die dritte Aufführung seines Werkes selbst. Aus dem reichen Spielplan ist besonders bemerkenswert eine Aufführung von Mozarts Entführung, die unter den gegebenen Verhältnissen besser als voriges Jahr verlief. Frl. Bossenberger aus Elberfeld sang die Konstanze; vermutlich wird diese Bewerberin um das Koloraturfach fest angestellt. Hofkapellmeister Pohlig, der seine Vielseitigkeit glänzend erproben kann, hat zur Zeit statt des abwesenden Reichenberger Alfred Lorenz zur Seite.

Dr. Karl Grunsky.

KONZERT

AACHEN: Im vierten Abonnementskonzert wurden neben kleineren Werken Charpentiers „Impressions d'Italie" gespielt. Sapellnikoff verfügt über grosse Technik und bedeutendes Vortragstalent, blieb aber etwas hinter der Erwartung zurück. Auf Beethovens „Neunte" und Liszts Faustsymphonie folgte im 5. Konzert R. Strauss mit seinem grandiosen „Heldenleben". Plastischer ist nach meiner Ansicht das Leben eines Mannes durch die Programmmusik bisher nicht geschildert worden. Professor Schwickerath dirigierte beredt und mit grossem Verständniss, das Orchester spielte klar und durchsichtig. Die Aufnahme beim Publikum war eine begeisterte. Frl. Foster sang die Orpheuspartie mit entzückender, nach oben merkwürdig ausgiebiger Altstimme; als Vortragsmeisterin zeigte sie sich in einzelnen Liedern. In hiesigen Zeitungen erscheinen in diesem Winter zum erstenmale grössere Hinweise auf die betr. Abonnementskonzerte, die dem Publikum als Führer dienen. Im dritten Konzert der Musikalischen Gesellschaft fesselte das Brüsseler Streichquartett durch den vollendeten Wohllaut seines geschmackvollen Spiels. Der erste Geiger Schörg ist eine Kapazität ersten Ranges. Das erste Konzert der von Prof. Schwickerath veranstalteten Kammermusik-Abende machte uns mit op. 1 des Komponisten Wolf-Ferrari bekannt. Nicht uninteressant, aber ungleichmässig in der Arbeit. Im Instrumentalverein ersang sich Fräulein Hammerstein, Altistin des Stadttheaters, bemerkenswerten Erfolg. Der Männergesangverein Concordia übt fleissig für den Frankfurter Wettstreit. In den Volkssymphoniekonzerten ist den Arbeitern und Handwerkern jetzt ein Vorrecht in der Beschaffung der Karten eingeräumt. Joseph Liese.

BARMEN: Das dritte Abonnementskonzert der hiesigen Konzert-Gesellschaft brachte unter Leitung von Richard Stronck Webers romantische Oper „Euryanthe" zu meisterhafter Wiedergabe. Die Solopartieen waren vorwiegend Bühnenkünstlern anvertraut worden, von denen besonders Cäcilie Rüsche und Ida Krzyzanowski-Doxat durch die künstlerische Vollendung und tadellose Klangschönheit ihrer Vorträge entzückten. Kurt Sommer stattete die Rolle des Adolar mit allen Feinheiten aus, während Richard Breitenfeld als Lysiart durch sonore Tonfärbung seines baritonalen Basses erfreute, wie auch Karl Hösterey der Partie des Königs Ludwig mit kernigem Organ und einwandfreiem Vortrag gerecht wurde. Der Chor sang seine kleinen, aber wichtigen Partieen mit tadelloser Sicherheit, frappanter Schlagkraft und seltenem Wohlklang, damit wiederum beweisend, dass er zu den erstklassigen Gesangskörpern zählt. Das 61. und 62. Stadthallen-Konzert des Allgemeinen Konzertverein-Volkschors vermittelte unter der Leitung Karl Hopfes die interessante Bekanntschaft mit Teresa Careño, die mit imponierender Kraft und hinreissender Leidenschaftlichkeit auf einem klangvollen Bechsteinflügel das d-moll-Konzert von Rubinstein, sowie einige Werke von Chopin zu meisterhafter Wiedergabe brachte, während das auf sechzig Musiker verstärkte Orchester durch die einwandfreie Aufführung der symphonischen Suite „Roma" von Bizet, sowie die „Symphonie pathétique" von Tschaikowsky die zahlreichen Zuhörer zu begeisterten Beifallsbezeugungen hinriss. Auf Veranlassung hiesiger Musikfreunde stattete uns das Kaimorchester einen Besuch ab und brachte unter Felix Weingartners Leitung das „Meistersingervorspiel", Mozarts „Jupiter-Symphonie", Smetanas in breiter Melodie dahinströmende „Moldau" und Beethovens „Fünfte" zu so fein abgeklärter und charakteristischer Wiedergabe, dass die Beifallsbezeugungen mit wahrhaft elementarer Kraft den Stadthallensaal durchfluteten. Einen Kunstgenuss auserlesener Art bot auch das Konzert des Brüsseler Streichquartetts, das in einem Beethovenschen und Griegschen Streichquartett uns Proben seiner vollendeten Kunst gab. Im 4. Abonnements-Konzert der Konzert-

Gesellschaft gelangten unter Stroncks Leitung das Finale zu Mendelssohn unvollendeter Oper „Loreley", Beethovens C-dur-Symphonie und das „Canticum canticorum" von Enrico Bossi zu glanzvoller Wiedergabe, wobei als Solisten Johanna Dietz und van Eweyck für die gesanglichen Partieen eintraten. Der Allgemeine Konzert-verein-Volkschor bot in seinem 63. und 64. Stadthallen-Konzert das Beste, was die Moderne an symphonischen Tondichtungen aufzuzuweisen hat: „Also sprach Zarathustra" von Richard Strauss, „Die Waldtaube" von Dvořák, sowie Max Schillings Vorspiel zum dritten Akt der Oper „Der Pfeifertag", die von dem aus 70 Künstlern zusammengesetzten Orchester in tadelloser Form zur Wiedergabe gelangten. Der Glanzpunkt der Darbietungen bildete aber das „Konzert für Violine und Violoncell mit Orchester" von Brahms, sowie die „Zwei Romanzen" für Violine und Orchester von Beethoven. Bei der zuerst genannten Komposition waren die Vertreter der Prinzipalstimmen Joseph Joachim und Robert Hausmann, deren meisterhaftes Spiel nicht nur musikalisch korrekt, sondern auch sinnlich klangschön war. Bei der Wiedergabe der Beethovenschen Romanzen riss Joachim die zahlreichen Konzertbesucher zu so begeistertem Beifall hin, dass er sich einer Zugabe nicht entziehen konnte.

Heinrich Hanselmann.

BERLIN: Achtes Philharmonisches Konzert. Dirigent: Arthur Nikisch. Solist: Eugène Ysaye. Dem Belgischen Zaubergeiger war der grösste Raum im Programm gegönnt. Ein breiter Strom bethörenden Wohllautes floss aus seiner Geige. Er zog seinen Silberfaden belebend durch die dürren Gelände des zweiten Violinkonzertes (d-moll) von Bruch, fand aber das seinen Krystallfluten angemessene Bett erst im Terrain des Saint-Saënsschen h-moll-Konzertes. Brahms' F-dur-Symphonie und das Siegfried-Idyll von Wagner waren die übrigen in nicht zu überbietender Vollendung wiedergegebenen Glieder des novitätenscheuen Programms. — Vom fünften Modernen Konzert des Berliner Tonkünstler-Orchesters nahm man nicht viel mit nach Haus. Smetanas symphonische Dichtung „Tabor" aus dem Cyklus „Mein Vaterland", mit der Richard Strauss das Programm einleitete, ist ein leeres, mageres, temperamentlos konzipiertes Stück Musik, an dem nur vorübergehend die Faktur zu interessieren vermag. Dem wenig erfreulichen Anfang folgte die unerquickliche Fortsetzung: Symphonie No. 3 C-dur (heroische) aus dem Manuskript von Hans Huber. Der Lebensfaden des zwar redseligen und grosssprecherischen, sich aber nicht immer gewählt ausdrückenden Helden ist nur karg bemessen, als echter Götterliebling wird er früh vom Schauplatz seiner „Thaten" abberufen, und wir sind bereits im zweiten Satz (natürlich einem Trauermarsch!) Zeugen seines keineswegs erstklassigen Begräbnisses. Für die Ausgestaltung des Scherzos sucht der Komponist wieder Befruchtung seiner Phantasie durch die bildende Kunst. Er nennt den Satz: Totentanz, zehn Variationen über das Dies irae, und setzt über jede der Veränderungen ein Kennwort wie: Kind, Jüngling, Mann, Greis, Held, Tänzerin, Student u. s. w. Dieser Musik-Bilderbogen hätte unter Umständen eine aparte Sache werden können, wenn Huber nicht im Äusserlichsten seiner Idee stecken geblieben wäre. Im Finale verkündet dann eine Sopranstimme (Frl. Betsy Schot) aus der Mitte des Orchesters die Verklärung des Helden. Und die Musik? Hohl, schwatzhaft, gespreizt, nüchtern, erdacht, mit Vorliebe auf Gemeinplätzen sich tummelnd, kurz: ein weites, ödes und plattes Land ohne jegliche Erhebung. Hinsichtlich der Instrumentation aber hat der Komponist Stilgefühl bekundet: sie ist der Qualität seiner Musik völlig angemessen. Das Publikum nahm die Neuheit kühl entgegen. Tschaikowskys zweites mit Recht wenig gespieltes Klavierkonzert in G-dur folgte. Der russische Meister muss dieses teils langweilige, teils triviale Stück im Zustand einer bedauerlichen Kritiklosigkeit geschrieben haben. Und die Ausführung des

Soloparts durch Frau Sofie Menter war auch nicht dazu angethan, den Hörer über die Nichtigkeiten der Komposition hinweg zu täuschen. Die Künstlerin hüllte ihren starren, trockenen, jeder Poesie baren Klavierton mit Vorliebe in einen dichten Pedalnebel. Ihre technische Bravour löste bei einem Teil des Publikums hartnäckigen Beifall aus. Mit Liszts Hunnenschlacht wurde der Abend beschlossen. Bernhard Schuster.

Unter den Pianisten, die alljährlich hier mit mehreren Klavierabenden die Aufmerksamkeit der Musikfreunde in Anspruch nehmen, zählt Alfred Reisenauer in der Reihe der erstklassigen Künstler. Sein Anschlag ist mit den Jahren immer gleichmässig schöner geworden; das unfeine Herausstechen einer melodischen Phrase hat er sich ganz abgewöhnt. Seine Auffassung fesselt stets dadurch, dass die musikalisch-poetische Grundstimmung des Tongedichts den Ausgangspunkt seiner Ausführung bildet; vieles in seinem Vortrag, z. B. die willkürliche Beugung des Zeitmasses hier und dort, erklärt sich aus diesem Gesichtspunkt heraus. Wundervoll wirkt sein Spiel, wenn er aus der träumerischen Stimmung sich in den Znstand der Exstase erhebt, wie z. B. letzthin, als er Schumanns C-dur-Phantasie op. 17, Chopins' H-moll-Sonate op. 58 spielte. Dem ersten Klavierabend sollen zwei weitere folgen. Eine gänzlich verschiedene Physiognomie als Pianist weist Frederic Lamond auf, der bis jetzt einen Beethoven- und Brahms-Abend absolvierte. Auch er nimmt es sehr ernst mit der Kunst, versenkt sich ganz in den Geist des Tondichters, den er seinen Hörern vorführt. Aber sein Temperament reisst nicht mit fort, sondern erschreckt bisweilen durch den heftigen Ausdruck, man folgt ihm nicht immer willig, sondern wehrt sich innerlich. Willkürlichkeiten der Auffassung stimmt man nicht zu. Dem Variationensatz aus Beethovens Sonate op. 111 fehlte es an dem Ausdruck der Weltentrücktheit, dem Rondo aus der E-moll-Sonate op. 90 an der natürlichen Anmuth. Vorzüglich aber gelang aus dieser das erste Allegro; auch die thematische Entwickelung der Es-dur-Variationen op. 35 erfreute durch Klarheit der Gestaltung. Eine bedeutende Leistung stellte der Pianist mit seiner Ausführung der Sonate F-moll op. 5 von Brahms hin — allen Respekt! Sandra Droucker ist eine ganz besondre Individualität am Bechsteinflügel, ein heimlicher Liebling von mir. Sie spielt oft alles ganz anders, als man es sich denkt, auch wohl wie es der Komponist gemeint hat. Aber es klingt stets wie ein Stück eigenen Lebens, bald wie im Plauderton, dann wieder traumverloren, auch oft eine Nüance wie eine geistvolle Pointe, ein feines Scherzwort; anmuthig giebt sie sich stets. Anton Förster, der drei grosse Konzerte mit Begleitung unsrer Philharmoniker spielte, hat bedeutende Fortschritte im Vortrag gemacht. Eine ausgezeichnete Technik besass er schon ehedem, sein Anschlag hat sich sehr verfeinert, sein Ton in der Cantilene ist gesangreicher geworden. Beethovens G-dur-Konzert gab er wirklich im Geist der Tondichtung, nur mit den Rubinsteinschen Cadenzen, die absolut nicht in die Beethovensche Musik hineinpassen, versündigte er sich gegen den guten Geschmack. Theodor Lemba zeigte mit seinem Klavierabend wohl einige technische Fertigkeit, hatte aber von Beethovens oder Schumanns Musik keine Ahnung, für Moszkowky reichte sein Verständnis gerade aus. Arthur Rubinstein spielt aalglatt, sicher in jeder Hinsicht, fasst auch die Rhythmik scharf ausgeprägt an; nur das Empfindungsleben ist wenig entwickelt, wie es bei der Jugend des Spielers nicht anders sein kann. In dem Konzert, das die Sängerin Corally Böttcher und der Pianist della Sudda gemeinsam gaben, erfreute dieser durch sichere Beherrschung des Stoffes; es lag nichts unfertiges in diesem Spiel, manches klang sogar glänzend. Nur das Gemüt ging leer aus. Die Sängerin war eigentlich unmöglich wegen der durchaus verbildeten Stimme. Xaver Scharwenka erfreute wohl hier und da durch eine gewisse Frische des Ausdrucks, auch durch eine wohlgelungene technische Einzelheit. Im Ganzen aber fehlt es seiner Auffassung an Grösse, seiner Empfindung an Tiefe, um

Beethovens Sonaten f-moll op. 57 oder e-moll op. 90 erschöpfend zum Ausdruck zu bringen Wie er sich die Verballhornung der Schubertschen Musik aus dessen vierhändigem Meisterwerk Divertissement à la hongrois erlauben durfte, scheint geradezu rätselhaft. Jolly Victoria Blumenbach gab einen Liederabend; vielleicht in Folge einer Indisposition missglückte mancherlei in der Intonation; oft wurde auch das Zeitmass verschleppt; lebhaftes natürliches Empfinden versöhnte mit manchem Misslungenen im Vortrag. In Josef Loritz, einem Schüler Eugen Guras, hat das Publikum einen Sänger mit wahrhaft staunenswerten Stimmmitteln kennen gelernt; nicht nur das Tonvolumen ist ungewöhnlich mächtig, so dass der Saal viel zu eng erschien, sondern namentlich der Umfang des Organs frappiert, der von dem grossen E bis in die Tenorregion des eingestrichenen A hinaufreicht. Dem Stimmcharakter nach würde es ein Bassbariton zu nennen sein. Die Stimme, wenn auch wohl noch nicht ganz fertig in ihrer Ausbildung, erfreut durchweg durch die Fülle des Wohllauts in allen Stärkegraden; der Vortrag ist geistig belebt. Prachtvoll gelang, was Herr Loritz von Schubert und Loewe sang. Sonst trug er allerneustes aus der deutschen Lyrik, Lieder von Mikorey, Boehe und Ferd. Pfohl vor, verwegene Stücke voll fürchterlicher Missklänge, leer an wirklicher Melodie. Das Quartett der Herren Joachim, Halir, Wirth und Hausmann spielte an seinem letzten Kammermusikabend mit Beihilfe von Prof. Moser ein selten gehörtes Streichquintett in B-dur von Mendelssohn, ausserdem ein Quartett von Haydn in h-moll und Schuberts in d-moll. Ostentativer stürmischer Jubel brauste durch den vollen Saal, als die Herren auf dem Podium sichtbar wurden; es sollte ihnen eine besondere Ehrung als Demonstration gegen die Bonner Angelegenheit zu Teil werden. Es war ein glücklicher Abend, entzückend haben die Herren gespielt; in dem Haydnschen Quartett klang der langsame Satz, der Seitensatz im Menuett, der ganze Schubert in idealer Vollkommenheit durch den Saal, alles irdische der Tonerzeugung schien abgestreift. Die vereinigten Wagner-Vereine Berlin und Berlin-Potsdam haben in der Philharmonie ein grosses Konzert gegeben, in dem die verstärkte philharmonische Kapelle, der Lehrerinnen-Gesangverein und der Lehrergesangverein, ausserdem erste Kräfte des Berliner Opernhauses, die Damen Herzog und Goetze, die Herren Grüning und Hoffmann mitwirkten. Die Leitung war Herrn Dr. Karl Muck anvertraut, der den Trauermarsch aus der Götterdämmerung, den Chor „Wach' auf", die Schlussrede des Hans Sachs mit dem sich anschliessenden Volkschor aus den Meistersingern, ausserdem die neunte Symphonie von Beethoven mit der ihm eigenen Intelligenz und rhythmischen Schärfe durchführte.

E. E. Taubert.

Die zweite Kammermusiksoirée von Adalbert Gülzow und José Vianna da Motta brachte den Veranstaltern nicht nur einen übervollen Saal, sondern einen grossen künstlerischen Erfolg. Das Sextett op. 22 von Paul Juon, an dessen Vorführung noch die Herren Paul Müller, Hans Diestel, Franz Borisch und Schulz-Fürstenberg sehr erfolgreich beteiligt waren, erwies sich als ein wirklicher Treffer. Da ich dieses Werk bereits im vorigen Band S. 360 besprochen habe, so genügt hier die Mitteilung, dass der Variationensatz eine geradezu enthusiastische Aufnahme fand, dass die Aufführung wie aus einem Gusse war. Frau Knüpfer versuchte sich an Liedern von H. Pfitzner. Der Wagner-Verein ermöglichte es Karl Klingler, sein Klaviertrio unter Beihilfe der Herren Richard Rössler und Rudolf Krasselt im Manuskript vorzuführen. Dieses Werk schien mir flüssiger als das kürzlich von Marteau gespielte Quartett Klinglers zu sein; es ist auch dankbar für alle drei Instrumente geschrieben. Der erste Satz ist von edler Melodik, eigenartig das prickelnde Scherzo mit dem reizenden Mittelsatz. Etwas trocken ist das Adagio, das aber gegen den Schluss wieder interessiert. Im Finale gefiel mir besonders das breite Gesangsthema. Das Werk wurde beifällig auf-

genommen. Ein herrlicher Genuss, wie man ihn nicht oft findet, war die Wiedergabe der Violinsonate von César Franck durch Jacques Thibaud und Edouard Risler; beide sind geistig verwandte Künstlernaturen, die ihr Virtuosentum völlig hinter dem Kunstwerk zurücktreten lassen. Die erste öffentliche Aufführung der in der „Musik" schon öfter besprochenen Violoncellsonate von Thuille boten Kammervirtuos Dechert und A. Egidi. Mit ihren Quartettgenossen Seuffert und Max Werner spielten beide Herren noch das Klavierquartett op. 41 von Saint-Saëns, in dem sich dieser zu Mendelssohn und Schumann bekennt; interessant ist, wie er am Schlusse des Finale die Hauptthemen des ersten und zweiten Satzes wieder verwendet. In der neunten populären Triosoirée der Herren Hekking, Schnabel und Wittenberg führte Robert Kahn seine Sonate für Violoncell und Klavier mit Herrn Hekking zum erstenmal vor. In diesem dreisätzigen Werk hat Kahn das Violoncell weit besser behandelt als in seinen Stücken für dieses Instrument; er benutzt es hauptsächlich zur Führung der Melodie und weist ihm wenig Passagen zu; im Andante behandelt er das Klavier sogar nur begleitend; in den beiden Ecksätzen ist von der bei Kahn oft vorherrschenden Weichlichkeit in der Melodie wenig zu merken; die Themen sind sogar von einer gewissen Energie. Das sehr flüssig geschriebene Werk dürfte namentlich in Dilettantenkreisen sehr viel Anklang finden. Kaum dürfte dies bei dem Streichquartett No. 3 von Arthur Willner der Fall sein, wenn dies im Stich vorläge. Willner, dessen Werk von den Herren Prof. Gustav Holländer, Nicking, Rampelmann und E. Sandow gespielt wurde, vermag seine Gedanken noch nicht klar genug auszusprechen; auch moduliert er viel zu viel. Am meisten litt darunter der erste Satz, der übrigens stark an Schumann sich anlehnte. Poesievoll war teilweise das Adagio, jedenfalls phantasiereich; originell vieles im Trio des Menuetts; im Finale gefiel mir das zweite choralartige Thema und seine Verarbeitung mit dem ersten. Hoffentlich gelingt es dem sicherlich begabten Komponisten zu grösserer Klarheit in den Ausdruckformen zu gelangen. War auch das Horn (B. Köcher) nicht immer tadellos, klang auch die Geige (Frau Bianka Becker-Samolewska) mitunter dünn, der Gesamteindruck, den das bekannte Brahmssche Trio machte, war ein günstiger, vor allem weil Otto Becker am Klavier sich als ein sehr gewiegter Kammermusikspieler zeigte. Eine sehr günstige Meinung erweckte wieder die mitwirkende, unablässig an sich weiter arbeitende Altistin Else Vetter, die u. a. drei Manuskriptliedern von Carl Schaeffer zu einem Erfolg verhalf. Als ganz hervorragender Geiger und geschmackvoller Musiker führte sich Boris Sibor ein, der u. a. auch Goldmarks Violinkonzert mit prachtvoller, edler Tongebung vortrug. Wenig erfreulich war seine Partnerin Sophie von Dieterichs, die der Tannhäuser- und Oberon-Arie in jeder Hinsicht nicht gewachsen war. Das Debut eines jungen Geigers Max Guhika fiel, wie mein Vertreter berichtet, in technischer Hinsicht nicht übel aus; wie er Brahms spielen muss, zeigte ihm sein Partner am Klavier, C. V. Bos; die an dem Konzert beteiligte Sängerin Thea Dora Reicher tremoliert leider stark; ihr freilich nicht grosses Stimmmaterial ist an sich nicht reizlos, wird aber in der Höhe leicht scharf. An Frau Alexandrine Zanollis Violinspiel interessiert in erster Linie die künstlerische Vornehmheit und Reife ihres Vortrages; ihre Tonbildung ist wundervoll, ihre Technik eine sehr vorgeschrittene, was sich namentlich im Paganinischen Konzert (Terzengänge) zeigte; sie bescherte uns übrigens das in dieser Saison bisher noch in keinem Solistenkonzert gebotene Violinkonzert von Brahms; dieses wurde vom philharmonischen Orchester, so sehr auch Herr Rebiczek auf Mässigung drang, viel zu laut und lieblos begleitet; namentlich die Hörner liessen zu wünschen übrig. Der gediegene Violoncellist Otto Hutschenreuter, dessen Ton im Forte leicht rauh wird, bot mit Frau Meta Hornig am Klavier eine treffliche Wiedergabe der prächtigen Sonate op. 6 von Richard Strauss. In seinen

Solis zeigte er sich als grosser Techniker; doch ich halte es mit A. Moskowsky: „O zarte Seelen der Artisten, dass ihr doch stets mit Technik prunkt! Wo findet man noch den Cellisten, der menschlich denkt in diesem Punkt!" In dem Konzert wirkten übrigens der ausgezeichnete Harfenist Alfred Holy und die Sängerin Frau Feiniger mit. Auch in diesem Jahr liess sich der Albert Becker-Verein hören; leider verfügt der vortreffliche Dirigent Georg Raphael nur über recht mittelmässige Männerstimmen, wie mein Vertreter berichtet; trotzdem hinterliessen die vorgetragenen Chöre, unter denen ausser Becker auch Kiel vertreten war, einen schönen Eindruck. Beckers ergreifende Wallfahrt nach Kevlaar fand durch H. Weissenborn und Rosa Kalckhoff eine ausgezeichnete Wiedergabe; einige sehr ansprechende Beckersche Violinstücke spendete Prof. Fritz Struss. In Schöneberg veranstaltet der Konzertsänger A. N. Harzen-Müller mit künstlerischem Erfolg, leider ohne die erforderliche Unterstützung zu finden, musikalische Volksunterhaltungsabende; im wesentlichen greift er dabei natürlich auf die Klassiker zurück; kürzlich versuchte er es mit einem Berliner Komponistinnen-Abend. Von den acht Damen, die mit Terzetten, Liedern, Klavier- und Violinstücken zu Wort kamen, war mir bisher nur Emma Wooge bekannt: einen überwiegend günstigen Eindruck machten die Kompositionen von Miss Norris, Hedwig Levin-Stoelping und namentlich Selma Berliner.

Dr. Wilh. Altmann.

Das Spiel Adele aus der Ohes weist eine Technik auf, um die sie viele Pianisten beneiden werden. Aber was nützt sie, wenn sie zu der Bedeutung einer rein maschinellen Funktion herabsinkt und ohne Anschlagsgrade und pianistisches Kolorit zu einer Monotonie erstarrt, die jedes künstlerisch-musikalische Gestalten a priori beschränkt. Wenigstens gestatte ich mir, hinter den „Karneval" von Schumann nicht ein, sondern zwei grosse Fragezeichen zu setzen. Das war ein Triumph der Selbstzwecktechnik, — zum Teil wie in Erz gehauen — aber kein Schumann! Nicht die Mittel an sich, sondern die künstlerische Zucht der Mittel giebt Helene Stägemann die Bedeutung. C' est le style, qui fait la chanson — das Ausarbeiten, das feine Stilisieren, und die ruhig-vornehme Linienführung! Man kann auch im Kleinen gross sein. Noch einen Schritt, und das Volksliedmässige erhält durch sie ein klassisches Gewand. Das Metall und die volle Rundung der Stimme sind für Käte Ravoth eine wertvolle Mitgift, aber es bedarf noch einer grossen Disziplin, um die Behandlung der Endsilben, die Aussprache, Vokalisation, die Diphtonge u. s. w. künstlerisch zu gestalten. Auch Else Vetter leidet unter schweren technischen Fehlern. Die falsche Atemfunktion, der Schleier, das Halsige, Unfreie in der Stimme, das Ziehen der Töne, die Eintönigkeit in der Farbe, das Seelisch-Graue — all das gab kein sonniges Bild. — Der Hugo Wolf-Verein führte Theodor Streicher ein. Ich kenne ein bedeutendes Lied von ihm, das „Erntelied". Auch Schillers „Teilung der Erde" und die Dehmelschen etwas abstrakten Gedanken und Sprüche bestätigten, dass der Wiener Autodidakt ein Eigner ist, ein Starker, der seinen Pflug fest in der Faust hat und sicher seine Furchen zieht, — ein freier Herr auf eigener Scholle, — kein Knecht. — Im übrigen sei Miss Doris May Woodall als eine ausgezeichnete Liedersängerin und Vortragskünstlerin Wolfscher Lyrik der allergrössesten Öffentlichkeit empfohlen. — Conrad Ansorge ist eine geistige Potenz von kolossaler Kraft, — ein einziger ungeheurer Gegensatz zu dem, was landläufig, was zeitgemäss ist. Das ist sein Schicksal! In seiner Reaktion, seiner Einsamkeit und herben Verschlossenheit liegt eine stolze Grösse, aber auch etwas Fremdes, Kaltes, Abstossendes. Seiner Natur fehlen die weicheren Töne, und seiner Seele das Blühen, der Schwall, der sinnfällige Reiz. Ein erratischer Block aus einer heroischen Epoche hat er etwas Ungefüges. Seinen Quaderbauten fehlen die anmutigen Linien, die geschwungenen, schönheitsvollen Bögen, und die — Farben. Darum der Kampf um ihn! Die Herben und Strengen lieben

ihn, — die Lichtnaturen und Sonnenmenschen werden ihn fliehen. — Was mag wohl E. E. Taubert im Innern empfunden haben, als Wladimir von Pachmann sein „Zigeunerstück“ h-moll, den „Walzer“ e-moll, das „Rondo“ in A, und das „Capriccio“ fis-moll spielte, und unter seinen Händen alle guten Geister der einstigen Schaffenszeit wieder wach und lebendig wurden? — Was ist's mit Pachmann? Was ist's, dass wir wie einst zur Märchenzeit alles um uns vergessen, und willig eingehen in das Wunderland der Töne und Träume? Dass er auch das Kleine, Unscheinbare zu einem Stück Dichtung macht und uns als ein Geschautes, Erlebtes vermittelt? Sein Chopin ist eine Welt, die jenseits einer Alltagsauffassung liegt, — ein Traumreich, in dem sich uns wie als Kind Auge und Ohr weitet. Und das Geheimnis? Die Suggestivkraft des Genies? Rhythmus, Rhythmus, Rhythmus!! — Bühnengesang ist nicht identisch mit Konzertgesang. Ersterer verlangt mehr Stimmmittel und Routine, dieser mehr Kunstgesang und Stil. Franz Naval vereinigt zum Teil beides, — nur dass der Bühnenkünstler den Stilisten überragt, und der Stilist nicht immer vollendet kunstgemäss ist. Wäre das Brustregister conform dem Falsett gebildet, hätte er ein Brustpiano, und verstünde den wirksamen Bühnenjargon zu meistern und zu veredeln, er wäre auch als Liedersänger der Grössten einer. — Louise Hövelmanns Contra-Alt ist bildungsfähig, — leider ohne klingendes piano und ohne „Stauung“, auch halsig, so dass trotz musikalischer Beanlagung (abgesehen allerdings vom „Ständchen“ von Brahms, das im Tempo total fehlgegriffen) noch viel zu tun übrig bleibt. — Dasselbe gilt von Martha Klevesahl. Auch hier entwicklungsfähiges Material, ohne Reife und Berechtigung zum öffentlichen Auftreten. Die schlechte unverständliche Aussprache beseitigt, das Detonieren und die Schüchternheit ausgemerzt, das Eis ihrer erstarrten Seele zum Tauen gebracht, der farb- und temperamentlose Vortrag in lebendigen Odem umgewandelt, — und wir werden dann weiter sehen! —

Rud. M. Breithaupt.

BREMEN: An Neuheiten brachten die Philharmonischen Orchesterkonzerte während der letzten Wochen nur eine glänzende, fein ausgearbeitete Vorführung von Dvořáks fünfter Symphonie „Aus der neuen Welt“. Wenn das Werk auch in seiner ganzen Haltung einen weniger vornehmen Ton anschlägt, als wir ihn sonst im symphonischen Stil gewohnt sind, so fesselte es doch in hohem Grade durch die dem böhmischen Meister eigentümlichen Vorzüge gefälliger, stark mit volkstümlichen Elementen durchsetzter Melodik, grosser Klarheit und berückender Klangschönheit. Besonders der zweite Satz erzielte in seiner stimmungsvollen Schlichtheit durchschlagenden Erfolg. — In der Kammermusik wurde das Klavierquintett von Arensky recht warm aufgenommen, zum guten Teil dank der ausgezeichneten Wiedergabe, bei der besonders Bromberger als Vertreter des Klavierpartes trefflich benutzte Gelegenheit fand, seine gerade auf diesem Gebiet wirklich bedeutende Tüchtigkeit darzuthun. — Von solistischen Ereignissen verdient besondere Hervorhebung die hier erst jetzt gemachte Bekanntschaft mit der reifen Künstlerschaft eines Conrad Ansorge, einer in ihrer Art jedenfalls ganz hervorragenden, auch nach Gebühr gewürdigten Erscheinung. Im Anschluss daran sei noch der recht erfolgreiche zweite Klavierabend seines Schülers, unseres jungen Pianisten Hans Heinemann erwähnt. Dass es im übrigen schon aus räumlichen Gründen nicht möglich ist, alle an sich vielleicht ganz beachtenswerten Konzertleistungen hier aufzuzählen, dass insbesondere die innerhalb unserer beiden grossen Vereine, des Künstlervereins und der Union, gebotene zum Teil sehr wertvollen musikalischen Darbietungen an dieser Stelle nicht wohl berücksichtigt werden können, möge einmal ausdrücklich bemerkt werden.

Prof. Kissling.

BRÜNN: Da sich unsere Konzertsäle in der Faschingszeit in Tanzsäle verwandeln, so ist über das Konzertleben wenig bemerkenswertes zu berichten. Doch sei eines Liederabends Leo Slezaks von der Wiener Hofoper und einer Soiree des Wiener Fitzner-Quartetts gedacht, das ein sorgfältig gearbeitetes Streichquartett des Grazer Musikvereinsdirektor R. Wickenhausser zum Vortrag brachte. In der Stagnation des Konzertwesens bieten die Orgelkonzerte Otto Burkerts, des fleissigen Organisten des „Deutschen Hauses", eine angenehme Ohrenweide für musikalische Feinschmecker.

S. Ehrenstein.

BRÜSSEL: Im 2. Concert populaire konzentrierte sich das Interesse auf das Auftreten Fritz Kreislers, der einen ungeheueren Erfolg errang: das Beethovensche Konzert hat man seit Joachim nie wieder in so stilgerechter und technisch tadelloser Art gehört. Auch im Tartinischen „Teufelstriller" riss er das Publikum durch seine bewunderungswürdige Kunst zu endlosem Beifall hin. Das Orchester spielte die hier lange nicht mehr gehörte c-moll-Symphonie von Brahms. Leider waren wieder die Tempi, wie fast immer unter Dupuis, überstürzt. Ein neues Werk „Sonnenaufgang, Tag und Dämmerung" von Smulders, klangschön instrumentiert, aber ohne Originalität, hatte freundlichen Beifall. Im 2. Concert Ysaye bethätigte sich der grosse Geiger wieder als hervorragender Dirigent. Vortrefflich wurden die Melusinen-Ouvertüre von Mendelssohn und Wagners Faust-Ouverture gespielt. Dem hier beliebten Konzertmeister und Schüler Ysayes, Herrn Dern, wurde für die etwas nervöse Wiedergabe von Bruchs 1. Konzert sympathischer Beifall gespendet. Das 3. Concert populaire interessierte durch die Vorführung hier unbekannter Werke. Zuerst das Violinkonzert von Jaques-Dalcroze, ein musikalisch beachtenswertes Werk, dem Henri Marteau durch sein sicheres und grosszügiges Spiel zu schöner Geltung verhalf. Auch in den Solostücken „Rêverie et Caprice" von Berlioz und „Symphoniesatz" von Bach erwies er sich als ein Geiger ersten Ranges. Ferner spielte das Orchester unter Dupuis die symphonischen Dichtungen „Leonore" von Duparc, ein temparamentvolles Werk und „Der Schwan von Tuonela" von Sibelius, am Schluss einen Hochzeitsmarsch von Tinel. Im 2. Konservatoriumskonzert verschaffte uns Meister Gevaert das Vergnügen, eines der fast unbekannten concerti grossi von Bach — das erste — kennen zu lernen. Es ist für Violinsolo, 3 Oboen, 2 Hörner und Fagott mit Quartettbegleitung und basso continuo (Orgel) geschrieben. Namentlich das Adagio ist ganz wundervoll, doch auch die anderen Sätze bieten des Interessanten viel. Die hier oft gehörte „Neunte" beschloss in würdiger Ausführung das schöne Programm.

Felix Welcker.

BUDAPEST: Der Himmel voller Geigen — wir sind im Fasching. Seit einigen Jahren nimmt Frau Terpsychore — oder ist sie noch immer Fräulein — immer zahlreichere Anleihen bei ihren ernsteren Mitschwestern. Der Mehrzahl der vornehmsten Tanzunterhaltungen gehen konzertale Veranstaltungen voraus, zu welchen unter dem Vorwand von allerhand Wohlthätigkeit unsere ersten singenden, geigenden, rezitierenden Künstlerinnen und Künstler gepresst werden. In dieser Hochflut philanthropischer Musik finden berufsmässige Konzertgeher nur wenig Gehör. Ausnahmen bildeten in jüngster Zeit bloss ein Liederabend der genialen Marcella Lindh, deren feinstilige Kunst hier eine begeisterungswarme Gemeinde besitzt, ein Konzert des jungen Bronislaw Hubermann, in dem einen der bedeutendsten Geiger der Gegenwart zu accreditieren auch wir genussreiche Veranlassung hatten, endlich ein Klavierabend Leopold Godowskys, der durch seine technischen Hexenkünste und -Künsteleien rauschende, aber im Grunde doch kühle Bewunderung weckte.

Dr. Béla Diósy.

BUENOS-AIRES: Der Orchesterverein hat sich durch die finanziell negativen Resultate seiner mehrjährigen Bemühungen um die Einrichtung von Symphonie-Konzerten nicht abhalten lassen, auch in dieser Saison einen neuen Anlauf zu nehmen. Die Beteiligung seitens des Publikums war wirklich eine regere. In den drei Abonnementskonzerten bildete Beethovens „Neunte" den Kern des Programms und erfuhr bei dieser Gelegenheit ihre erstmalige Aufführung in Süd-Amerika. Direktor Cattelani hatte das Wagnis auf sich genommen, durch dieses erhabene Werk unser Publikum aufzurütteln, was auch insofern gelungen ist, als vielmehr Neugierde, denn wirkliches Kunstinteresse zu dem Erfolge mithalf; denn das Verständnis unseres Publikums geht im allgemeinen nicht über die landläufige italienische Oper hinaus und für Kammer- oder Symphoniemusik zeigt es nur selten Interesse. — Bei aller Anerkennung der guten Absicht und des entfalteten Fleisses ist es zu bedauern, dass ein derartiges Unternehmen mit Elementen verwirklicht wurde, die von vornherein einen künstlerischen Erfolg ausschliessen mussten. Abgesehen von dem numerisch schwachen Chor (80 Sänger und Sängerinnen, die gleich den Solisten Schillers Ode in italienischer Sprache sangen, gegenüber einem ebenso starken Orchester) liessen die Frauenstimmen zu wünschen übrig, wurden vom männlichen Chor übertönt, und beide zusammen wirkten kraftlos beim Eintritt eines wuchtigen Einsatzes. — Als Solisten figurierten italienische Opernsänger untergeordneten Ranges, ebenso stimm- wie verständnisarm, und auch die für eine stilvolle Wiedergabe des Werkes bestehende Grundbedingung: das Vorhandensein eines tüchtigen Dirigenten, war in diesem Fall nicht erfüllt. Das Orchester bestand zwar zumeist aus guten Kräften, war aber, wie der Chor, der Theater-Routine unterworfen und zu höheren Leistungen nur durch die Autorität eines mit der Kunstform der Symphonie wohlvertrauten Dirigenten anzuspornen. Unter obwaltenden Umständen muss die erste Vorführung leider als ungenügend bezeichnet werden, was zwar die hiesigen Berichterstatter nicht abgehalten hat, das Werk verstanden und in überschwänglicher Weise gelobt zu haben. — Zum erstenmal ist das Konservatorium Argentino mit einer Anzahl von Kompositionen seiner Schüler an die Öffentlichkeit getreten; ein interessantes Experiment, das den praktischen Beweis liefert, wie man hier anfängt, eine höhere musikalische Ausbildung anzustreben. Es kamen Stücke für Streich- und grosses Orchester (Menuette, Marsch, Rêverie), eine Violin-Romanze, sowie Kompositionen für Klavier (Nocturno, Walzer, Polonaise) zu Gehör. Von Eigenart kann bei diesen Erstlingen natürlich noch nicht die Rede sein, im allgemeinen tritt aber Zielbewusstsein und zum Teil recht befriedigende Entwicklung der Themata zu Tage. — Der Deutsche Männer-Gesang-Verein hat in seinem XIX. Konzert neuerdings Beweise seines lobenswerten Strebens gegeben, seitdem die beiden Fraktionen wieder zusammengetreten sind. Die unter Olmanns umsichtiger Leitung stehenden Übungsabende sind stets gut besucht und so nimmt es nicht Wunder, dass die Vorträge zunehmendes Verständnis und feinere Abstufung des Ausdrucks bekunden, zumal sich der Chor vernünftiger Weise keine zu hohen Ziele steckt. Frau Lindheimer, eine hier sehr gefeierte Dilettantin, sang die Micaela-Cavatine aus „Carmen" und Lieder von Fielitz und Richard Strauss, und Herr Rolandone, wohl der intelligenteste unter den argentinischen Pianisten, spielte Griegs Konzert (wobei der Orchesterpart leider häufig nachhinkte), sowie Soli von Liszt, Rubinstein u. a. Sein Spiel interessiert mehr durch stilvolle Auffassung, als durch die technische Ausführung und bietet dem Kenner manchen Genuss. F. G. Hartmann.

CHEMNITZ: Bedeutendes Symphonisch-Orchestrales hielt sich mit hervorragendem Solistisch-Instrumentalem und -Vokalem im letzten Saisonabschnitt die Waage. Aus den weiteren vier Symphoniekonzerten, einem Wagnerabend und dem 3. Abonnementskonzert der Stadtkapelle (Max Pohle), die uns in der gewohnten mustergültigen Aus-

führung eine Fülle des klassischen und modernen Schönen brachten, seien von nennenswerten Novitäten hervorgehoben: Anton Bruckners (2te) c-moll-Symphonie, Jean Sibelius' „Schwan von Tuonela", Saint-Saëns' „Phaëton" und C. Ehrenbergs „Symphonische Bagatellen"; Schumann, Beethoven und Aug. Klughardt als Symphoniker, Berlioz, Saint-Saëns und Bizet als Programmmusiker vervollständigten schwerwiegend kompensierend die Programme. — Willy Rehberg-Genf hatte mit Brahms d-moll-Klavierkonzert und Schumanns „Davidsbündlertänzen", Emmi Graue-Jena mit Chopins e-moll-Konzert und Rose Ettinger-Paris durch eine Reihe Gesangsvorträge ungeteilten, namhaften Erfolg. Die einheimischen Kräfte: Fr. Dietrich durch Joachims Violinkonzert und Margarethe Giers durch Gesangssoli (Händel, Hutter, Jensen) ernteten erneute Anerkennung ihrer Künstlerschaft. — Einen Höhepunkt der dieswinterlichen Konzertkurve bildete das 2. Abonnementskonzert des Musikvereins Franz Mayerhoff). In demselben fanden neben Schuberts „Hirtenchor" aus „Rosamunde" bei ihrer für hier erstmaligen Aufführung v. Othegravensche entzückende a-cappella Volkslieder und Richard Strauss' farben- und stimmungsvolles, wuchtiges „Wanderers Sturmlied" glänzende Wiedergabe und enthusiastische Aufnahme. Die Solistin Thila Plaichinger-Berlin, eine technisch und stimmlich, musikalisch und seelisch mit allen sieghaften Mitteln, dramatischer Grosszügigkeit und lyrischer Innigkeit reich ausgerüstete Sängerin wurde für ihre Sangesgaben (Arie a. d. „Widerspänstigen Zähmung" von Goetz, Lieder von Rich. Strauss, Hugo Wolf, Tschaikowsky, etc.) mit Beifall überschüttet. — An der Hand von van Bos' wunderbarer Klavierbegleitung gab Ludwig Wüllner einen ausverkauften Liederabend und brachte unter Entfaltung seiner charakteristischen individuellen Künstlereigenschaften und -eigenheiten Liederreihen von Schubert, Schumann, Hugo Wolf und Rich. Strauss unter stürmischem Applaus zu Gehör.

Oskar Hoffmann.

DESSAU: Im vierten Konzert der Hofkapelle, das Orchesterstücke von Haydn, Liszt und Cornelius brachte, errang der Münchener Baritonist Josef Loritz einen berechtigten Erfolg mit Liedern von Loewe, Schillings und unserem rührigen Kapellmeister Mikorey. Vier Wochen später arrangierte Loritz, der berufen scheint, das Erbe seines Meisters Gura in jeder Hinsicht anzutreten, einen eigenen Lieder- und Balladenabend. Der Erfolg war gross und echt. — Bizets Roma-Suite war die Novität des fünften Konzertes. Das Werk ist in den Themen nicht immer ganz originell, jedoch glänzend instrumentiert und, besonders im Schlusssatz, voll hinreissender Verve. — Unsere Kammermusiker spielten u. a. die selten gehörte Sonate in A-dur von Händel, sowie das Klavier-Trio in B-dur von Beethoven und hielten ihren Ruf auf alter Höhe.

Rudolf Liebisch.

DRESDEN: Im fünften Symphoniekonzert (Serie A) im Königl. Opernhaus erschien endlich einmal Anton Bruckner, dessen edler, grosser und gedankenreicher Kunst die Leitung unserer Hoftheaterkonzerte bisher leider nicht eben freundlich gegenüber stand. Um so schwerer wiegt der bedeutende Erfolg, den seine „Romantische Symphonie" an diesem Abend unter Hofkapellmeister Hagens verständnisvoller Leitung errang, und der hoffentlich der Anlass wird, Bruckners Musik in Zukunft so zu pflegen, wie sie es verdient. Eine alte „Neuheit" kam im selben Konzert zu Gehör: eine Tanzsuite aus der Oper „Castor und Pollux" von Philipp Rameau, dem alten französischen Theoretiker. Die sieben Stücke der Suite enthalten gute, fein gearbeitete Musik, deren Grundzug die auch bei den Ausbrüchen der Heiterkeit nicht verloren gehende anmutige Grandezza jener Zeit ist. Das fünfte Hoftheaterkonzert der Serie B führte als Solisten Albert Geloso wieder nach unserer Stadt, wo er sich bereits im vorigen Jahre als vorzüglicher Geiger höchst vorteilhaft eingeführt hatte.

Diesmal verhinderte ihn allerdings ein plötzlicher Influenza-Anfall an der vollen Bethätigung seiner Kunst. Die Neuheit des Abends war eine „Irische Rhapsodie" von C. Villiers Stanford, einem irischen Musiker, der seine Ausbildung grösstenteils in Deutschland genossen hat. Die Musik Stanfords klingt gut und zeugt von sicherer Hand bei der Instrumentation und der kompositorischen Arbeit; aber die eigenpersönliche Note fehlt dem an sich respektablen Werk. Das Orchesterscherzo „Fee Mab" aus Berlioz' Oper „Romeo und Julia" hatte, aus dem Zusammenhang gerissen, trotz trefflicher Ausführung unter Schuch keine besondere Wirkung und mit einer Konzertouvertüre von Rietz, einem Stück echter „Kapellmeistermusik", schloss der Abend ziemlich konventionell ab. In Bertrand Roths Musiksalon erregten einige nachgelassene Manuskriptkompositionen des verewigten Alois Schmitt Aufsehen, besonders ein Sextett in A-dur für zwei Violinen, zwei Bratschen, Cello und Contrabass, das köstliche Frische mit Reichtum der Erfindung und feinster musikalischer Arbeit zeigt; auch einige Lieder gefielen sehr. Wo bleibt der Verleger für diese wertvolle Hinterlassenschaft eines so bedeutenden Musikers? Von weiteren Konzerten sei einer Aufführung der Beethovenschen „Missa solemnis" durch die Dreyssigsche Singakademie unter Kapellmeister Kurt Hösel, sowie eines Liederabends der hier unvergessenen früheren Hofopernsängerin Charlotte Huhn gedacht. Der künftige Dirigent der Gewerbehauskapelle Willy Olsen führte sich in einem Symphoniekonzert recht glücklich als Orchesterleiter ein, so dass man ihn als Nachfolger August Trenklers gern und mit mancherlei Hoffnungen willkommen heissen wird. F. A. Geissler.

ESSEN: Hubers „Böcklin-Symphonie" bildete den Hauptteil des vierten Musikvereinskonzertes unter Wittes Leitung. Trefflich gespielt, machte sie doch nur im einzelnen tieferen Eindruck; sprach der erste Satz wirklich an, so vermisste man beim letzten das eigentlich Böcklinsche. Konzertmeister Baré vom Städtischen Orchester führte sich mit dem Violinkonzert in a-moll von Wieniawski als eleganter Geiger mit ausserordentlich sicherer Technik bestens ein. Ein Orgelkonzert in der Kreuzeskirche, in dem Gustav Beckmann seine Virtuosität auf der Königin der Instrumente entfaltete, verdient unter den musikalischen Genüssen noch besonders erwähnt zu werden. Max Hehemann.

FRANKFURT a. M.: Ein „tragisches Tongedicht" für grosses Orchester in c-moll, das op. 6 eines jungen Musikers Walther Lampe, wurde im Museum unter Leitung seines Komponisten vorgeführt und recht beifällig beschieden. In der Idee nicht sehr durchsichtig und wohl auf einem ungeschriebenen Programm beruhend, hält doch das Werk Stimmung, und es zeugt von Erfindung und der Kunst, wirksam zu steigern. Der etwas zu dunkle und enge Orchestersatz kündet noch einiges Anfängertum. Ein anderes, mir noch beachtenswert erscheinendes Novum, das aus seiner Opuszahl auf einen noch jugendlichen Tonschöpfer schliessen lässt, war ein Trio in Fis-dur von E. Wolf-Ferrari, das von der Kammermusik-Vereinigung der Herren Friedberg-Rebner-Hegar geboten wurde. Hier war es namentlich der auch etwas nach „Programm" schmeckende, aber überaus interessante und mehrfach zu einer wahren Inbrunst des Ausdrucks gesteigerte erste Satz, der verheissend lautete, während die beiden anderen Sätze, auffallend simpel gebaut, durch den leichten, wie selbstverständlichen Fluss ihrer Melodik gefielen. Das Trio wurde übrigens auch in feinster Ausarbeitung wiedergegeben. Hier ist auch der Platz, eines Gastspieles des tüchtigen Genfer Streichquartetts zu gedenken, das seinen Haupttrumpf mit Beethovens „Harfenquartett" ausspielte, dagegen für seine Neuheit, das E-dur-Quartett von J. Dalcroze nicht zu erwärmen vermochte. Die günstigen Erwartungen, die man für den Genfer Komponisten nach seiner vor Jahren hier gegebenen, musikalisch sehr feinen Oper „Janie" hegen musste, wurden durch das un-

ruhige und verworrene Kammermusikwerk nicht erfüllt. Von Tschaikowsky und anderen Jungrussen gab es jüngst wieder viel zu hören. Der vortreffliche Pianist Siloti war hier und trat, diesmal mit dem temperamentvollen russischen Cellospieler A. Brandukoff, in einem eigenen Konzert und später in einem von der Museumsgesellschaft gegebenen Tschaikowsky-Abend auf, wo neben der 4. Symphonie dieses Meisters, seiner „Francesca da Rimini", seinem herrlichen b-moll-Klavierkonzert auch eine Reihe sehr ansprechender Liedergaben Tschaikowskys gehört wurden Cornelius Bronsgeest sang die letzteren dem Publikum sehr zu Dank. Wiederholt ist Siloti hier auch schon für seinen tonschöpferischen Landsmann Rachmaninoff erfolgreich eingetreten, diesmal mit einer Klavier- und Cellosonate op. 19. Der Cäcilienverein bereitete seinen Abonnenten mit Robert Schumanns „Faustscenen", in denen Arth. van Eweyk, E. Pinks und R. Hellmrich sowie Frau H. Günther und Hellmrich-Bratanitsch die wichtigen und teilweise heiklen Solopartieen sangen, einen Abend ungetrübten Genusses. Eins der interessantesten Privatkonzerte der letzten Zeit war das, in dem sich Paula Szalit zum erstenmal in Frankfurt produzierte. Die junge Künstlerin nahm als virtuose Pianistin und gleichzeitig auch als Komponistin geschmackvoller kleiner Klavierstücken für sich ein. Hans Pfeilschmidt.

GENF: Im fünften Abonnementskonzert kamen als Neuheiten folgende Stücke zur Aufführung: Symphonie-sérieuse in g-moll von Franz Berwald; Konzert in c-moll für Violine und Orchester von Tor Aulin, vorgetragen von Henri Marteau; Trois morceaux extraits de la suite Impressions de Voyage: a) Excursion matinale; b) Rêverie du Soir; c) Au Cabaret du Village von E. Sjögren. Das von Frau Nina Faliero-Dalcroze abgehaltene Récital populaire de chant bot wiederum eine Menge künstlerischer Genüsse. Mit bewunderungswürdiger Technik und vollem geistigen Erfassen wurde die gefeierte Künstlerin ihrer Aufgabe gerecht und erntete dafür begeisterten Beifall. — Das Konzert des Violinisten Crickboom und der Konzertsängerin Lang-Matignon hatte einen sehr erfreulichen Erfolg. Die Sängerin ist im Besitz einer ausserordentlichen Sopranstimme, die namentlich in den Liedern von Marcello, Händel, Gluck und Jomelli brillierte. — Im sechsten Abonnementskonzert kam Dvořáks Symphonie No. 5 in e-moll „Aus der neuen Welt" hier zur erstmaligen Aufführung und erzielte ungeheuchelten Beifall. — Die Séance populaire de musique, abgehalten von der Pianistin A. Le Coultre, sowie dem Violinisten A. Ruunquist und dem Violoncellisten J. A. Lang erfreute sich ebenfalls eines sehr starken und wohlverdienten Erfolges. — Zu verzeichnen ist ferner noch die Erstaufführung der Werke von Henri Ferrier. Das Programm lautete: Trio in A-dur, für Piano, Violine und Violoncell, vorgeführt von den Herren Marteau, Rehberg und dem Autor; drei Melodieen: L'Oubli, Captif, Aubade, für Gesang mit Pianofortebegleitung, vorgetragen von Frau Müller; Sonate für Piano und Violine, ausgeführt von Herrn Marteau und dem Autor. — Das siebente Abonnementskonzert brachte als Erstaufführung die „Ouverture de Balthazar" von J. Marty, die beifällig aufgenommen wurde. Ausser dieser kam Mozarts sonnenhelle Es-dur-Symphonie zum Vortrag. Marie Panthès spielte Brahms' Klavier-Konzert in d-moll. Der kleine Wundergeiger Florizel von Reuter, gab hier mit enormem Erfolg ein stark besuchtes Konzert. Prof. H. Kling.

GLASGOW: Das bemerkenswerteste Ereignis der letzten Wochen war das Richard Strauss-Konzert, das der Meister selbst leitete. Novitäten für uns waren dabei sein „Don Juan" und „Tod und Verklärung", ausserdem hörten wir seine Serenade für Blas-instrumente; „Jessonda"-Ouverture und Beethovens achte Symphonie begannen und schlossen diesen genussreichen Abend; unser „Scottich Orchestra" hat wohl nie schöner gespielt. Die unvermeidlichen Messias-Aufführungen bildeten die ersten Programme

der „Choral Union" und anderer Gesangs-Vereinigungen; wunderbar genug ist es übrigens, dass die erste Aufführung des Messias erst 1844 stattfand — also fast ein Jahrhundert nach der Uraufführung in Dublin! — Fritz Kreislers Triumphzug durch Grossbritannien setzte sich hier durch Interpretation von Max Bruchs Konzert in g-moll fort; einen ähnlichen Erfolg hat Ed. Risler mit dem Vortrag von Beethovens Konzert in Es zu verzeichnen. An demselben Abend wurde uns eine Novität von Mozart, Ouverture und Entr'acte zu: „Les petits riens" vorgeführt, während Berlioz' Symphonie: „Harold in Italien", die man hier lange nicht gehört hatte, grossen Beifall fand. — Zu erwähnen wäre noch ein Novitäten-Abend mit Grétrys Ballet-Suite: „Cephale und Procris," Stanfords „Irish Rhapsody" No. 1 und Elgars „Traumkinder". Ein Tschaikowsky-Abend fand nur geringen Beifall. Conrat.

HANNOVER: Drei grosse Orchesterkonzerte gab es seit meinem letzten Bericht: Weingartner mit dem Kaimorchester; — Eroica-Symphonie, h-moll-Symphonie von Schubert und „Die Moldau" von Smetana als durchweg glanzvoll exekutierte Hauptnummern. — Nikisch mit den Berliner Philharmonikern; C-dur-Symphonie von Schumann, Variationen von Brahms, „Till Eulenspiegel" von Strauss und die Tannhäuser-Ouverture, deren Wiedergabe eine schlechtweg ideale, vollendete war, sowohl in Bezug auf die klanglich herrliche Orchesterleistung, als auch auf die schwungvoll-begeisterte Leitung Nikischs. — 6. Abonnementskonzert des kgl. Orchesters unter Kotzky. Beethovens D-dur-Symphonie, das Guntram-Vorspiel von Strauss, „Aus Böhmens Hain und Flur" von Smetana sowie Bizets Suite „l'Arlesienne" waren die faszinierend dirigierten und ebenso gespielten Orchesternummern. Der Tenorist Franz Naval war der gefeierte Gast des Abends. — Mitte Januar gab es eine äusserst gelungene Aufführung von Schumanns „Paradies und Peri" durch die „Musikakademie" unter Frischens gediegener Leitung und unter Mitwirkung bedeutender Solisten, sowie des kgl. Orchesters. Ausserdem sind zu nennen: der 1. Klavier-Abend des genialgewaltigen Pianisten A. Reisenauer, ein ebensolcher des hochbegabten Pianisten Ansorge, Liederabende des Vortragsmeisters L. Wüllner vor ausverkauftem, und des Baritonisten d'Andrade vor leerem Saal. Unsere beiden gediegenen Quartettgenossenschaften — Riller, Meuche, Kugler, Blume, Evers — bezw. Wollgandt, Steinmeyer, von Fossard, Steinmann, Taegener absolvierten je einen Kammermusik-Abend, jene mit Werken von Brahms, Schumann und Schubert, diese mit Kompositionen von Metzdorff, Beethoven und Navratil. Ausserdem lernten wir die tüchtige Violinistin Frau Scharwenka-Stresow, sowie den weniger stimmlich als intellektuell bedeutenden Baritonisten Arlberg kennen. L. Wuthmann.

KARLSRUHE: Von grösseren Instrumentalkonzerten sind diesmal aus der letzten Zeit nur zwei anzuführen. Das erste, ein Abonnementskonzert des Grossh. Hoforchesters unter Felix Mottls Leitung brachte, wie jetzt mehrfach von den Konzerten Mottls zu berichten war, in erster Reihe wieder Bach zu Gehör und zwar mit seinem stimmungsvoll durchgeführten G-dur-Konzert. Durch die Mitwirkung Emil Sauers lernten wir dann dessen gross angelegtes zweites Klavierkonzert kennen, worauf Berlioz' Harold-Symphonie den machtvollen Beschluss bildete. Als Gesangs-Solist erntete neben den trefflichen Leistungen des Orchesters und des Pianisten Dr. Kraus mit seiner Messias-Arie und Liedvorträgen reichen Beifall. Das zweite Orchesterkonzert war das der Meininger, deren Dirigent Fritz Steinbach, den Karlsruhern von seiner Schulzeit her halb angehörig, damit seinen Abschiedsgruss erstattete. Die Oberon-Ouverture, das hübsche nachgelassene Beethovensche Rondino in Es, die eigenartig fesselnde Don Juan-Tondichtung von Rich. Strauss und die schöne Brahmssche zweite Symphonie riefen bei ihrer vorzüglichen Ausführung immer wieder den Beifall wach.

Nicht weniger freilich war das der Fall bei den solistischen Darbietungen des Abends, unter denen Altmeister Joseph Joachim das prächtige A-dur-Konzert Mozarts und Bachs herrliches Konzert in d-moll für 2 Violinen — hier begleitet von dem ausgezeichneten Violinisten Konzertmeister Wendling — spielte und den Enthusiasmus des Publikums als Anerkennung und Dank betrachten durfte. — Von kleineren Künstler-Konzerten, die in der Zeit des nahenden Faschings sich hier noch mit besonderen Ehren behaupteten, muss schliesslich der stimmungsreiche Liederabend von Frl. Therese Behr, der glänzende Erfolg des Violinisten Henri Marteau mit der Fevrierschen a-moll-Sonate und Bachs g-moll-Sonate verzeichnet werden. Am ersten Abend wirkte als vortrefflicher Pianist O. Neitzel-Köln, am zweiten die tüchtige Klavierkünstlerin Frl. Amélie Klose von hier mit. Albert Herzog.

KÖLN: Die wesentliche Bedeutung des 8. Gürzenich-Konzerts lag in der Künstlerschaft Felix Weingartners, der Webers Oberon-Ouverture, dann Mozarts Serenade für vier kleine Orchester und als Hauptwerk die siebente Symphonie von Beethoven zu hervorragend schöner Ausführung brachte und unter den sachverständigen Hörern insbesondere durch die bedingungslos klar verständliche, ungekünstelte Interpretierung einen ehrlichen Enthusiasmus erregte. Albert Geloso, der vielgerühmte Pariser Geiger, hat ziemlich stark enttäuscht. Er spielte Bruchs Violinkonzert g-moll No. 1 allzusehr auf Effekt hin, mit anscheinend grossem Temperament, aber äusserst willkürlich in musikalischer Beziehung und recht unzuverlässig in den Läufen und Verzierungen. Man hat hier früher bereits von dem Fürsten Heinrich XXIV. von Reuss zwei Symphonieen kennen gelernt, die sich als sehr schätzenswerte Arbeiten eines Musikers von gediegenem Können und ansprechender Erfindungsgabe qualifizierten. Auch der in diesem Gürzenich-Konzert gehörte 90. Psalm für Baritonsolo, Chor und Orchester bewährt den mit seelischer Vertiefung schaffenden und mit Erfolg nach einer gewählt künstlerischen Ausdrucksweise trachtenden Komponisten. Wenn uns die Chöre auch nicht gerade viel neues zu sagen haben, können sie doch immerhin interessieren und die hiesigen Ausführenden waren unter Weingartner mit vollem Eifer bei der Sache. Dass die Baritonpartie eigentlich eine recht hübsche Aufgabe ist, werden bei der monotonen und auch technisch wenig ausgearbeiteten Wiedergabe durch Herrn Metzmacher die meisten Hörer gar nicht bemerkt haben. Die Aufnahme der Novität gestaltete sich, wenn schon nicht zu einem „Erfolg“, doch so freundlich, das der Fürst Reuss den Tonsetzer gleichen Namens nicht weiter zu protegieren brauchte, als letzterer auf dem Podium erschien. Paul Hiller.

KREFELD: Nach einem 35jährigen Schlaf erschien im fünften Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft Rob. Schumanns Manfred-Musik wieder auf dem Programm. Eine im Jahre 1868 veranstaltete Aufführung war missglückt und hatte einen von Schumann nicht beabsichtigten Heiterkeitserfolg gehabt. Dies Schicksal war dem Werk diesmal nicht beschieden, es hinterliess nach einer musterhaften Aufführung einen tiefgehenden, packenden Eindruck. Der Deklamator der Manfred-Rolle, Dr. Ludwig Wüllner, ist wie kaum ein anderer imstande, die Zuhörerschaft zu bannen. Nächst ihm war Müller-Reuter als musikalischer Leiter sehr wesentlich am Erfolg beteiligt. Ausser Dr. Wüllner wirkten als Sprecher der anderen Rollen Frau Michaelis und Herr Beck vom hiesigen Stadttheater mit, auch ist der anderen Vokalsolisten aus Köln und von hier durchaus anerkennend zu gedenken. Dem Chor sind ja umfangreichere Aufgaben in Manfred nicht gestellt, die ihm zugewiesenen löste er mit Sicherheit. Vor der Manfred-Musik spielte das Orchester erst die Genoveva-Ouverture und verband sich dann noch mit dem Chor zur Aufführung des Requiem für Mignon: also ein Schumann-Abend! Dem zart empfundenen Requiem sind wir nach langer Zeit gern

wieder begegnet. — Im dritten Kammermusikkonzert des Konservatoriums gastierte Emilie Herzog. Ausser bekannten Liedern sang sie das selten gehörte Schubertsche Stück „Der Hirt auf dem Felsen" mit obligater Clarinette (Herr Kater vom städt. Orchester). Im gleichen Konzert stellte sich erstmalig das Krefelder Streichquartett, bestehend aus den Herren Lambinon, Blaha, Ofterdinger und v. Zweygberg (sämtlich Lehrer am Konservatorium) mit dem Es-dur-Quartett von Mozart vor. Das Debut ist so erfreulich geglückt, die vier Spieler erwiesen so viel Quartett-Instinkt, dass der Weiterentwickelung das günstigste Prognostikon gestellt werden kann. Paul Stoye vervollständigte mit Klaviersoli das Programm. — Unter der neuen Konservatoriumsleitung (Müller-Reuter, Pieper) fand das erste öffentliche Prüfungskonzert mit Orchester statt. Ein Dutzend Klavier-, Violin-, Cello- und Gesangsschüler legte Zeugnis ab von dem Ernst, mit dem an dem Institut gelehrt und gestrebt wird, wie nicht minder von einem grossen Vorrat von Talenten. Endlich ist einer Kammermusikunternehmung zu gedenken, die unter der Führung von Dr. Limbert aus Düsseldorf Trio-Abende veranstaltet. Der Erfolg des ersten konnte zu dem Besuch des zweiten nicht ermutigen. B. U.

LEIPZIG: Solisten kamen, Solisten gingen; im achten Philharmonischen Konzert erwarb sich Frederic Lamond mit dem b-moll-Konzert von Tschaikowsky und kleineren Stücken reiche Anerkennung, im 16. Gewandhauskonzert entzückte Jacques Thibaud durch die Tonreinheit und Tonsüsse, mit der er Kompositionen von Lalo, Bach und Saint-Saëns zu Gehör brachte, und in dem von Richard Strauss mit dem noch nicht ganz konzertreifen Berliner Tonkünstler-Orchester besorgten achten Eulenburg-Konzert sang Tilly Koenen die ihrem Talent entsprechende „Ah Perfido"-Arie von Beethoven und Strausssche Lieder, für die ihr die rechten Stimmungstöne versagt waren. In einem eigenen Konzert liess sich wieder einmal Alexander Siloti vernehmen und erregte lebhafte Bewunderung für alles vortreffliche, das er aus Russland mitgebracht hatte: für den vorzüglichen Violoncellisten A. Brandukoff und für mehrere neueste Schöpfungen russischer Tonsetzer, von denen besonders eine in ihren ersten beiden Sätzen sehr bedeutende Sonate op. 19 für Klavier und Violoncello von S. Rachmaninoff und ein ausserordentlich geistvoll schönes Klavieropus 72 von A. Glazounoff „Thema mit Variationen" allseitigem Interesse zu empfehlen sein dürften. Auch Dr. Ludwig Wüllner war noch einmal erschienen, um mit altem Erfolg den dritten seiner Liederabende zu absolvieren. Zu einem durch Vollkommenheit und Schönheit der Leistungen alles überstrahlenden Glanzpunkt im Konzertleben der letzten Wochen wurde aber das 17. Gewandhauskonzert, das man ohne besondere Ankündigung als eine Jubiläumsfeier für Prof. Arthur Nikisch auffasste, der am 11. Dezember 1878 — damals als Operettendirigent der Theaterdirektion Foerster-Neumann — erstmalig in Leipzig den Taktstock geschwungen hatte. Schon am Vorabend des Jubiläumstages hatte das Gewandhausorchester seinem ruhmreichen Dirigenten einen silbernen Lorbeerkranz überreichen lassen, zu dem von jedem Mitgliede ein mit Namenszug versehenes Blatt beigesteuert worden war; die am Jubiläumstage selbst stattfindende öffentliche Hauptprobe zum Gewandhauskonzert brachte dem Jubilar die stürmischsten Ovationen, und am Konzertabend selbst wurde Prof. Nikisch vom erbangesessenen Gewandhauspublikum vor dem lorbeergeschmückten Dirigentenpulte mit lebhaftestem Beglückwünschungsbeifall empfangen. Die schönste und würdigste Feier war aber das Konzert selbst, dessen ersten Teil neben der Rosamunden-Ouvertüre von Schubert und dem Lohengrinvorspiel ganz herrlich vollkommene Interpretationen der „Liebeslieder" und der „Zigeunerlieder" von Brahms durch das rechte Kunstsängerquartett Jeanette Grumbacher de Jong, Therese Behr, Ludwig Hess und Arthur van Eweyk unter vorzüglicher Klavierbegleitung der Herren Prof. Arthur Nikisch und Artur Schnabel

bildeten. Als zweiter und als der eigentliche Nikisch-Festteil des Programms ertönte aber dann in ganz wunderbar durchgeistigter und klangschöner Wiedergabe die „Symphonie pathétique" von Tschaikowsky, und rauschender Beifall folgte dieser herrlichen Leistung, an der ähnlich wie bei der e-moll-Symphonie von Brahms, alle Besonderheit, Intensität, Tiefe, Wärme und Schönheit der Nikisch eigenen hohen Interpretationskunst wohl am überzeugendsten und am hinreissendsten offenbar wird.

Arthur Smolian.

LEMBERG: Heinrich Melcers Kompositionsabend zeigte uns dieses Tripel-Talent (Virtuose, Dirigent, Tondichter) von der richtigsten Seite. Seine bedeutendsten Werke — eine symphonische Dichtung, zwei grosse Konzerte für Klavier und Orchester in c-moll und e-moll strotzten alle von Jugendfrische, starker Individualität und durchwegs origineller, grosszügiger Thematik. Das leidenschaftsvolle e-moll-Konzert hat durch Aufnahme der polnischen Tanz- („Mazur") form in das Finale besonderen Reiz und Bedeutung für unsere Nationalkunst gewonnen, in rein architektonischer Beziehung mahnt es an Griegs a-moll-Klavier-Konzert und steht auch, was Instrumentation und Contrapunktik betrifft, seinen späteren Werken nach. — Richard Strauss dirigierte jüngst hier die „Fünfte" von Beethoven und seine Dichtungen: „Tod und Verklärung" und „Don Juan"; seine Aufnahme hierorts glich einem Triumph! — Von den „requirierten" ausübenden Künstlern errang nebst den Sängern: F. Naval und Frl. Selma Kurz — Burmester den grössten Erfolg: er spielte 4 mal — natürlich — Bach und Beethoven mit gewohnter Virtuosität und majestätischer Ruhe; doch Paganinis „Hexen" konnte er nicht bezwingen. Dies gelang erst dem liebe- und feuersprühenden Wesen Kubeliks, den die ohnmächtige Kritik als den „Paganini II." zu bezeichnen pflegt. Seit meinem letzten Bericht ist unser Orchesterrepertoire, dank der rastlosen Arbeit der Herren Czelansky und Melcer viel bereichert worden; wir hielten unlängst bei der VII. von Beethoven an. Wer uns die IX. bringt, ist noch unbestimmt: doch still! Mahler besucht uns im April ...

Dr. N. Hermelin.

LIVERPOOL: Unsere „Philharmonische", unter Dr. Cowens Leitung, brachte uns Berlioz': Harold in Italien, dem die Leonoren-Ouvertüre No. 1 und Mackenzies jetzt viel gehörte Introduktion zu: „Heimchen am Herd", an einem späteren Abend Elgars „Traum des Gerontius". Das schöne Werk scheint sich ja auch in Deutschland einzubürgern. Das Hallé-Orchester unter Richter erfreute uns mit der — für Liverpool — ersten Aufführung von Dvořáks Ouvertüre: „Mein Heim", Tschaikowskys Symphonie-Poem: „Francesca da Rimini" und Liszts: „Faust-Symphonie" — auch eine Novität für unsere Stadt. — Unsere Stadt-Väter, die stets eine offene Börse für Zwecke, die Malerei und Bildhauerkunst zu fördern, haben, sind daran, unserm Musikleben etwas mehr Rückgrat zu verschaffen. Man beabsichtigt, ein „Städtisches Orchester" zu schaffen, — um wirklich gute Musik-Aufführungen zu hören, musste man nach unserer Nachbarstadt Manchester fahren, wenn nicht, wie oben gezeigt — „Der Berg zu Mohammed" kam. Das soll nun — endlich anders werden!

H. J. C.

LONDON: Seit meinem letzten Bericht sind in Queenshall zwei weitere Symphonie-Konzerte unter Henry Woods Leitung vor sich gegangen, beide unter guter Teilnahme des Publikums und unter Mitwirkung deutscher Künstler von Ruf. Sie boten ein reichlich gemischtes Programm — es ist nur stets allzu reichlich für die Aufnahmefähigkeit der grossen Masse, auf die diese kostspieligen Veranstaltungen zu rechnen haben. Eine Schumannsche Symphonie, dann ein Beethovensches Violin-Konzert, Strauss' „Tod und Verklärung" und ein ganzes Bouquet von anderen Gaben ist mehr als der gewohnheitmässig konstituierte Hörer konsumieren kann. Von Solisten in diesen beiden Aufführungen wirkten am erfolgreichsten Herr Kreisler, der Kubeliks

Lorbeeren etwas hat verbleichen machen und Hugo Becker, dessen breiter pastoser Cellovortrag ihm grosse Scharen von Bewunderern zugeführt hat. Von anderen Gästen, die hier in dem Themsenebel jetzt ihre, Strahlen leuchten lassen, seien kurz die Namen Clotilde Kleeberg, Ysaye und Busoni erwähnt. Einer der vielen deutschen Musiker, die ursprünglich in der alten Heimat zu etwas besserem berufen schienen, dann aber im Dienste um den allmächtigen Dollar hier und drüben überm Atlantic sich und ihre Kunst verlieren, ist soeben für immer abberufen worden: Herr Meyer Lutz, der in den 48er Stürmen sich nach England rettete und anfangs hier verdienstlich um die Entwickelung der musikalischen Anfangsgründe des englischen Publikums bemüht war. Er hat Lortzings „Zar und Zimmermann“ zuerst nach England gebracht und ebenso Hérolds „Zampa“. Später versandete und verflachte er und ward der eigentliche Begründer der sogenannten englischen Operette des Gaiety-Theaters, die nach und nach zu einem Bacchanal für Sinnenkitzel und Toilettenluxus ausartete. Es ist ihm in den letzten Jahren nicht gut gegangen, der Kunst war er längst ein verlorener Mann gewesen.

A. R.

PETERSBURG: Max Fiedler trat wieder als Dirigent in der Kaiserlich russischen Musikgesellschaft auf und brachte die „Achte“ von Beethoven, „Aus Italien“ von Richard Strauss, „Scheherszade“ von Rimsky-Korsakow, die „3. Suite“ von Tschaikowsky und die „Freischütz-Ouverture“ zur Aufführung. Wenn auch Herr Fiedler in der Vorführung von Werken der klassischen deutschen Meister viel Sicherheit und Geschmack bekundete, so konnte doch die Interpretation der hier wohlbekannten Werke, wie „Scheherazade“ und die „3. Suite“ nicht voll befriedigen. Anton Arensky übernahm die Leitung seines neuen Werkes „der Taucher“ — Kantate für Mezzo-Sopran, Tenor, Chor und Orchester (Text v. Schiller), selbst. Trotz des mangelnden Talents zum Dirigieren gelang es ihm, sein Werk mit Hilfe des vortrefflichen Orchesters, der bewährten Solosänger und des gut geschulten Chores in angemessener Weise dem Publikum vorzuführen und einen guten Erfolg zu erringen. — Nur aus der seelischen Wärme und Tiefe des Vortrags kann man sich den immer mehr zunehmenden Erfolg eines aufsteigenden Sternes, der jungen Sängerin M. Olenina d'Alheim erklären. Ihr Programm zeichnet sich stets durch reichhaltigen Inhalt aus und bekundet einen feinen Geschmack. Lieder von Glinka, Dargomyshski, Balakirew, Cui, Borodin zieren diese Programme, daneben Kompositionen der ausländischen Meister des Liedes: Schubert, Schumann, Liszt u. a. Am besten gelingen ihr die Werke von Mussorgski, die von dem Interpreten grosses musikalisches Verständnis fordern, — und, da sie wegen ihres schwierigen Vortrags von den Sängern gern gemieden werden, der Masse des Publikums bisher unbekannt geblieben sind. Frau Olenina machte das Publikum zuerst mit ihnen bekannt und zeigte, wie viel an selbständiger und eigentümlicher Schönheit die musikalischen Bilder: „Die Kinderstube“, „Todestanz“, „die Waise“ und „Ssáwischna“ enthalten, und welcher Eindruck durch die künstlerische Darstellung hervorgebracht werden kann. N. Kasanli.

PHILADELPHIA: Unsere diesjährige Konzertsaison hat quantitativ mehr, qualitativ jedoch weniger gebracht, als ihre Vorgängerin. Das hiesige Symphonieorchester, dass, so viel ist jetzt gewiss, trotz des bisherigen Defizits unserer Stadt dauernd erhalten werden wird, hat bisher mehr als die Hälfte seiner ordentlichen Konzerte absolviert, in denen klassische und moderne Musik eine gleich mustergültige Wiedergabe gefunden hat. Der wackere Dirigent des Orchesters Fritz Scheel, der mit unermüdlichem Fleiss, eine wahrhaft geniale Dirigentennatur verbindet, hat durch eine entsprechende Ergänzung und Umgestaltung des Künstlerpersonals, seinen Zweck, das Orchester mehr homogen zu machen, thatsächlich erreicht. Die Bläser lassen jetzt wenig zu wünschen übrig, das Gleichgewicht zwischen den einzelnen Gruppen der In-

strumente ist hergestellt und nur in der Wahl seiner Konzertmeister war Herr Scheel dieses Jahr nicht ganz so glücklich als im Vorjahr. Die Konzertprogramme sind vernünftig zusammengestellt und mit der früheren Gepflogenheit, sie zu lang zu gestalten, hat Herr Scheel jetzt gründlich gebrochen. Dass er auf die Vorliebe des Publikums Rücksicht nehmen muss, ist bei den hiesigen Verhältnissen, die den Fortbestand des Orchesters von der Freigebigkeit der „guten Gesellschaft" abhängig machen, unausweichlich. Deshalb müssen wir hier Tschaikowskys pathétique und Dvořáks Symphonie „Aus der neuen Welt" jede Saison hören. Die Amerikaner sind geneigt das letztere Werk als ihr ureigenstes Eigentum zu annektieren. Da sie selbst keinen Symphoniker von Bedeutung aufzuweisen haben, klammern sie sich an den heiligen amerikanischen Geist, der aus dieser urböhmischen Symphonie sprechen soll. Herr Scheel steigt aber zu seinem Publikum nur herab, um es wieder gelegentlich zu sich erheben zu können. Er hat es sich zur Aufgabe gemacht, hier Brahms und Bruckner, kurz alle grossen Symphoniker nach Beethoven vorzuführen und das Interesse für sie im Publikum zu wecken. Das ist keine kleine Aufgabe, denn die führende englische Kritik verhält sich noch heute Brahms gegenüber nach dem Vorbild ihres Herrn und Meisters, des Mr. Finck von der New-Yorker Evening Post, sehr kühl und Bruckner ist so gut wie ganz unbekannt. Das ablehnende Verhalten des Publikums und eines grossen Teils der Kritik kümmert aber Herrn Scheel nicht. Er führt eine Symphonie von Brahms nach der andern auf und hat es thatsächlich so weit gebracht, dass die vier Symphonieen hier festen Fuss gefasst haben und nunmehr voll gewürdigt werden. Jetzt hat er uns auch eine Symphonie von Bruckner gebracht, die zweite, die in der Form am knappsten, in den Motiven am verständlichsten ist. Dessenungeachtet schlug sie nicht durch. Die hiesige Kritik fand an Bruckner, dessen Name hier zum erstenmale auf einem Konzertprogramm stand, Formlosigkeit auszusetzen. Demnächst kommt aber doch die achte daran! — Von den Solisten die grösstenteils auch in diesen Konzerten mitwirkten ist heuer nicht viel zu berichten. Den grössten Erfolg unter den Klavierspielern hatte Raoul Pugno, der hier das a-moll-Konzert Schumanns meisterhaft spielte, ohne jedoch dessen Empfindungsgehalt voll auszulösen. Mark Hambourg erwies sich mit dem Vortrag des ersten Klavierkonzertes von Tschaikowsky als ein Spieler von seltener Kraft und überschäumendem Temperament, liess aber mit seinem Chopinspiel kalt. Der zweite Russe Ossip Gabrilowitsch, der das e-moll-Konzert von Chopin spielte, war wieder für den Romantiker auf dem Klavierthron zu kühl und gemessen. August Spanuth ein bekannter New-Yorker Musikkritiker bewies mit dem Vortrag des Es-Dur-Konzertes von Liszt, dass Kritik und Selbstkritik zwei verschiedene Sachen sind. Von Geigern wäre nur der junge Böhme Jaroslaw Kocian zu erwähnen, der hier nicht durchzugreifen vermochte, weil er sich nur als ein schwacher Abklatsch Jan Kubeliks erwies. Technik allein wird hier nicht mehr bewundert. Den grössten und verdientesten Erfolg trug Marcella Sembrich als Solistin davon. Sie erwies sich als vollendete Liedersängerin. Ihr Vortrag Schubertscher und Schumannscher Lieder (Der Nussbaum) war um so bewundernswerter, als man dieser „letzten Diva" warme Empfindung gar nicht zugetraut hätte. Frau Sembrich war vorsichtig genug ihren eigenen Begleiter mitzubringen. Denn wie wenig glaubwürdig dies auch klingen mag, wir haben hier keine guten Liederbegleiter. Vor zwei Jahren passierte Frau Schumann-Heink das Malheur, dass ihre Begleiterin den Schubertschen Wanderer im Tempo des Erlkönig zu spielen begann. Die Triolen waren ihr gleich so bekannt vorgekommen. Das entsetzte „slower, slower" der Künstlerin gellt uns noch heute in den Ohren. — Von unseren deutschen Gesangvereinen hat sich nur der „junge Männerchor", der unter der Leitung seines neuen Dirigenten Louis Koemmenich ernsteren Aufgaben zustrebt, zu einem öffent-

lichen Konzert emporgerafft. Herr Koemmenich ist auch einer der wenigen Dirigenten, die ein Programm haben. Bei ihm lautet es: Pflege der modernen deutschen Chormusik. Von den niedlichen, musikalisch wertlosen Liedertafelsächelchen und Volksliederchen wird nur so viel gebracht, als gebracht werden muss. So konnten wir in dem öffentlichen Konzert Volbachs Ballade vom Pagen und der Königstochter neben Kompositionen von Zoellner, Reger und Hutter hören, dessen meisterhafter a cappella Chor „Ablösung" trefflich wiedergegeben wurde und kräftig einschlug. Der Verein hat jetzt alle Aussicht die hohe Stufe, von der er mählich herabgeglitten ist, wieder zu erklimmen und auf dem nächstjährigen Sängerfest in Baltimore, wo wieder um den Kaiserpreis gesungen wird, mit Ehren zu bestehen. Dr. Martin Darkow.

POSEN: Nach mehrjähriger Pause hat Sarasate sich wieder hören lassen. In der Programmzusammenstellung ist einiger Wandel eingeführt; eine grosse Sonate von Raff gab mehr der Begleiterin am Klavier (Berthe Marx) Gelegenheit zu stilvoller Eindringlichkeit. Dann entäusserte er sich selbst und nahm Bach-Gestalt an (Chaconne, Largo, Allegro assai). Echter und wirkungsvoller erwies er sich in 2 Nummern eigener Komposition (Romanze andaluse und Zapateado). Eine wertvolle Stütze des Konzerts waren die pianistischen Leistungen der Frau Berthe Marx. Auf Veranlassung des Vereins jung. Kaufleute konzertierte Eduard Risler mit dem Geiger Jacques Thibaud. Beide spielten Beethovens Sonate g-dur op. 96 und César Francks etwas monotone Sonate A-dur. Die Durchführung zeugte von gediegenster Meisterschaft. Mit 5 Nummern Chopin stand Risler auf vollster künstlerischer Höhe und mit Saint-Saëns „Rondo capriccioso" wusste Herr Thibaud seine erste hiesige Bekanntschaft zu einer höchst erfreulichen zu machen. Emmy Destinns Bekanntschaft vermittelte derselbe Verein. Sie sang die oft gehörte Arie aus Samson und Dalila und Lieder von Jensen, Grieg, Smetana und Liszt mit den in solchen Fällen üblichen eindringlichen Accenten. Als junger Künstler von Bravour und Empfindung erwies sich der blinde Geiger Edwin Grasse. Auch eines Vortrags sei hier erwähnt, den Dr. Leopold Hirschberg aus Berlin über Wagners „Parsifal" hielt, der durch eingeflochtene Klavier- und Gesangsbeispiele eine erwünschte plastische Fassung erhielt. Dr. R. Theile.

ROSTOCK: Im Neujahrskonzert brachte Schulz Wagners Faustouverture; Frl. Burchard sang die „Träume" in Mottls Orchesterbearbeitung. Im Konzertverein wurde von Schulz für Rostock überhaupt zum erstenmal ein Werk von Richard Strauss „Tod und Verklärung" aufgeführt und mit verständnisvollem Beifall aufgenommen. — Im selben Konzert wurde Schuberts unvollendete Symphonie (h-moll) gespielt. — Von Solisten traten Hekking (Cello) und Thibaud (Violine) auf. Im Konzert der Singakademie unter Prof. Dr. Thierfelder sang Frl. Lucky Lieder. — Am 13. Februar veranstaltete Musikdirektor Schulz eine weihevolle Gedenkfeier für Richard Wagner: Vorspiel und Bacchanal aus dem neuen Tannhäuser, Siegfriedidyll und Siegfrieds Tod, Kaisermarsch und Königsmarsch, „Träume" und „Im Treibhaus" mit Orchesterbegleitung, Vorspiel und Schluss aus Tristan. Das Programm enthielt die 1863 von Wagner selbst verfasste, kürzlich wieder aufgefundene und in den Bayreuther Blättern 1902 abgedruckte Erläuterung der beiden Tristansätze. Den gesanglichen Teil führte der Tenorist Georg Walter mit verständnisvoll schönem Vortrag aus. Prof. Dr. W. Golther.

STETTIN: Die sich erfreulicherweise mehrenden Konzerte auswärtiger Orchester trösten uns über den Mangel eines einheimischen Konzertorchesters einigermassen hinweg. Auf Rich. Strauss mit seinen Berliner Tonkünstlern folgten die Philharmoniker mit ihrem Rebicek. Dort stand die starke Dirigentenpersönlichkeit, hier die Prachtleistung des Orchesters im Vordergrund. Für gute Kammermusik sorgte der seit langen Jahren um die Hebung dieser Kunst hier erfogreich bemühte Paul Wild, ein ebenso

tüchtiger Geiger wie Musiker. Im Verein mit seiner violinistisch hübsch beanlagten Tochter, sowie den Herren Gentz, Sandow und dem zu bedeutender Künstlerlaufbahn prädestinierten Pianisten Ernesto Drangosch brachte er das geist- und poesievolle Temperament und Wohlklang ausströmende a-dur-Quintett von Dvořák zu fortreissender Wiedergabe. Auch das Holländische Trio fand in der bilderreichen Sprache Tschaikowskys (a-moll-Trio) und in einer beachtenswerten Arbeit von Kaun (B-dur-Trio) Gelegenheiten, durch sein urwüchsiges Musikempfinden und unantastbares Können reinste Freude auszulösen. Ulrich Hildebrandt.

STUTTGART: An Bedeutsamkeit stand in jüngster Zeit das letzte Konzert des Hugo Wolf-Vereins obenan. Frau Mysz-Gmeiner und der Tenorist Karl Lang von der Schweriner Oper sangen, durch Friedberg in genialer Weise begleitet, Lieder von Goethe, Eichendorff, Kerner, Moerike überzeugend schön. Die schwäbischen Dichter haben uns wohl das Verständnis Wolfs erleichtert; jedenfalls ist der Name des grössten modernen Liederkomponisten dank der Wirksamkeit des Vereins in ganz Schwaben volkstümlich geworden. Prof. Kauffmann in Tübingen hat die Überlegenheit der Universität, Rechtsanwalt Faisst in Stuttgart die Unentbehrlichkeit gebildeter Musikliebhaber gezeigt; die zünftigen Einwände, die naturgemäss gegen Wolf und seine Verehrer nicht immer höfliche, sondern oft stark parlamentarische Formen annahmen, sind vor der allgemeinen Teilnahme musikalisch unparteiischer Kreise verstummt. Aber gerade weil der offene Sieg Wolfs Thatsache ist, verzichtet der Verein klugerweise auf die weitere Ausnützung seiner Macht und löst die Organisation auf. Das Publikum wird aber auch in Zukunft die willkommenen Wolf-Konzerte haben. Von der Hofkapelle ist die erfolgreiche Wiederholung der symphonischen Dichtung Heldentod und Apotheose von Pohlig, ferner eine stilvolle und klangschöne Ausführung der 13. Symphonie Haydns zu melden; beides unter Pohligs befeuernder Leitung. Reichenberger dirigiert augenblicklich in Spanien. Als Solisten lernten wir Ignaz Brüll und Frl. Eva Lessmann kennen; jener erfreute durch das feinsinnigste Klavierspiel, diese bot namentlich in einer Mozartarie (aus Idomeneo) eine glänzende Gesangsleistung. Im 3. Sonaten- und Liederabend von Rückbeil und Seyffardt hatte besonders Frau Rückbeil-Hiller mit Schubert-Schumann-Mendelssohnliedern grossen Erfolg. Vom Schapitz-Quartett hörten wir Schumanns Werk 41, 2 und Beethovens Werk 130; beide Seltenheiten wurden künstlerisch ernst und warm vorgetragen. Der Kinderliederabend mit Kompositionen von Dalcroze erlebte unter Führung von Frl. Julie Schulz eine ausverkaufte Wiederholung. Dr. Karl Grunsky.

WIEN: In den letzten vierzehn Tagen beherrschten der Zahl nach Liederabende die Wiener Konzertsäle. Vor zwanzig Jahren noch wurden nur sehr vereinzelte Versuche gemacht ein Konzertprogramm durch das Kunstlied allein auszufüllen. Seit etwa fünfzehn Jahren ist das Angebot der Liedersänger und -Sängerinnen unheimlich gewachsen und wir stehen einer Überproduktion gegenüber, deren Folgen für diese Kunst die gleichen sein werden, wie die einer überspannten Massenerzeugung auf wirtschaftlichem Gebiete. Die Überschwemmung mit Lyrik muss eine Reaktion hervorrufen, die Menge der Herren und Damen, die, durch mehr oder weniger tadellose Soiréetoiletten gehoben, am Konzertpodium einen Ausverkauf von Liebesgefühlen, Stimmungen und Balladen veranstalten, steigende Gleichgültigkeit erzeugen. Mit diesem Vorbehalt können wir einer Reihe von Erscheinungen, die in den letzten zwei Wochen an uns vorübergezogen, bestätigen, dass sie uns durch ihre künstlerischen Qualitäten interessiert und teilweise erwärmt haben. Marcella Pregi wird immer gern gehört werden. Eine vollendete Meisterin auf dem Gebiet leichterer, anmutiger Lyrik, fesselt sie durch ihre vollendete Gesangstechnik, wie durch die Feinheit ihrer Empfindung. Frau Lula Gmeiner steht mit ihrer Vortragskunst „auf der festgegründeten, dauernden Erde“. Ihr grosses,

wohllautendes Organ hat sie künstlerisch bezwungen, Intelligenz und Wärme unterstützen ihre Gestaltungskraft und eine tadellose Aussprache thut ein Letztes, ihre Vorträge eindringlich zu machen. Emmy Destinn stellte sich zum erstenmal dem Wiener Publikum in Begleitung von Wilhelm Kienzl und seinen Kompositionen vor. Einen ganzen Abend hindurch den Ton eines Komponisten zu vernehmen ermüdet einigermassen und wird in diesem Falle nur wenig dadurch gemildert, dass Kienzls Lieder auf vieler Töne gestimmt sind, am unvernehmlichsten auf seinen eigenen. Dennoch erzielte die berühmte Bayreuther Senta mit der Wiedergabe dieser Gesänge einen Triumph, der ebenso ihrer herrlichen Stimme wie ihrer gereiften Vortragskunst galt. Am Liederabend von Martha Ruben, die sich schon im Vorjahre vorteilhaft eingeführt, gewahrte man mit Vergnügen die ansehnliche Stärkung, welche Kunst und Mittel dieser Dame erfahren. Die Durchführung ihres reichen, geschmackvollen und schwierigen Programms (Brahms, Schubert, Cornelius, Hugo Wolf) brachte ihr einen schönen Erfolg. Ferdinand Jäger wird mit seinem vortrefflich ausgebildeten, nicht überkräftigen, aber für den Liedgesang völlig ausreichenden Bariton und wegen der Verständigkeit und Wärme seines Vortrages allerwärts sympathische Aufnahme finden. In dem Grazer Arzte Dr. Popetschnigg besitzt Herr Jäger einen ungewöhnlich vortrefflichen Begleiter. Ernst van Dyck versammelte ein glänzendes Publikum, das den grossen Musikvereinssaal bis auf den letzten Platz füllte. Mit dem Vortrag von Fragmenten aus Wagnerschen Werken und einigen Liedern liess er fühlen, wie mächtig er auf der Bühne zu wirken verstehe. Eine d-moll-Symphonie von Ernst v. Dohnányi, im letzten Konzert des Wiener Konzertvereins unter der Leitung des Komponisten zur Aufführung gebracht, ist das Versprechen eines grossen, sehr grossen Talentes. Die starken Ansätze zu eigenartiger thematischer Erfindung, die sich in dieser Symphonie allerwärts zeigen, sind eine Gewähr dafür, dass dem Komponisten die verblüffende Beherrschung des ganzen symphonischen Apparates, nie zum Selbstzweck werden wird. Dohnányis Werk hatte aussergewöhnlichen Erfolg. Ein Ereignis war die Aufführung der drei vollendeten Sätze von Anton Bruckners nachgelassener neunter (d-moll-) Symphonie durch den Wiener akademischen Wagnerverein und Wiener Konzertverein. 1500—1800 Menschen vom besten musikalischen Publikum Wiens lauschten, von vornherein feierlich gestimmt, den eigenartigen Bruckners ganz besondere Individualität widerspiegelnden Klängen, die das todgeweihte Haupt des greisen Meisters durchzogen. Ferdinand Loewe hat mit Direktion dieser Symphonie, die ihm, wie alle andern Werke Bruckners, in Fleisch und Blut übergegangen ist, ein Meisterstück geliefert. Der Zeiten Wandel zeigte sich. Als im Oktober des Jahres 1873 Bruckner mit seiner zweiten c-moll-Symphonie zuerst vor dem Wiener Publikum erschienen war — da warteten nur wenige Anwesende den Schluss ab. Das Publikum war verwirrt, hämisch oder stumpf. Ich applaudierte mit etwa 15 Genossen. Am Mittwoch applaudierten von den 1800 etwa 15 Personen nicht! Gustav Schoenaich.

WÜRZBURG: Das 4. Abonnementskonzert der Königl. Musikschule brachte zwei Neuheiten, zunächst eine in reichem orchestralen Feuer funkelnde, geistreiche Bearbeitung des Themas „Der Rattenfänger von Hameln“ im Gewande einer symphonischen Dichtung von Robert Stark, der hierbei namentlich seine Gewandtheit in feinsinniger und origineller Instrumentierung bekundete, und ferner eine Suite für Viola alta von Hermann Ritter, der in den charakteristischen Formen der Barcarole, Elegie und Tarantella die Eindrücke von „Venezia, Roma, Napoli“ (so ist die Suite benannt) schilderte; namentlich die römische Elegie ist ein ergreifendes Werk, das Ganze jedenfalls eine wertvolle Bereicherung der Viola-Literatur. Dr. Kittel.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN
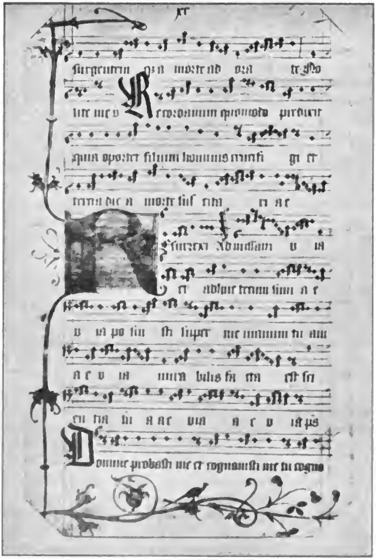
Die nach einem Pergamentblatt aus dem 16. Jahrhundert hier wiedergegebene Nagel- und Hufeisenschrift dient als Ergänzung zu der Pochhammerschen Skizze über die Entwickelung unserer Notenschrift. (Siehe Seite 352).

Den Einblick in die Entwickelung der Geschichte der finnischen Musik, die uns Dr. Karl Flodin verschafft, sollen einige Porträts von finnischen Komponisten verstärken helfen. Wir fügen diesem Heft daher die Bilder von Fredrik Pacius, Martin Wegelius, Richard Faltin, Robert Kajanus, Selim Palmgren, Oskar Merikanto und dem bemerkenswertesten unter den finnischen Tonsetzern, Jean Sibelius, dessen Werke auf den deutschen Programmen viel häufiger stehen sollten, bei. Unseren Reproduktionen legten wir in Finnland aufgenommene Photographieen zu Grunde. Vom Porträt Sibelius' ist ausserdem im Verlage von Joh. K. Lindstedt in Helsingfors eine ausgezeichnete Gravüre erschienen.

Die hier folgende Zeichnung zu einem Programm von Carl Armbrust mag als Zeichen dafür gelten, dass man sich jetzt zu bemühen anfängt, auch die Konzertprogramme künstlerisch auszustatten; gleichzeitig erinnert uns dieses Programm an die Meininger Hofkapelle, deren Scheiden aus den Konzertsälen als empfindliche Lücke empfunden werden wird. Der in Kassel lebende Zeichner, der das Original als Plakat in grossem Format ausgeführt hatte, hat sich schon mehrfach als feinfühliger Maler hervorgethan.

Als Notenbeilage geben wir diesem Heft das Regenlied zu dem wundervollen Gedicht von Verlaine, übersetzt von Richard Schaukal, komponiert von Georg Stolzenberg, bei. Es ist einem Liederheft Stolzenbergs „Neue Dichter in Tönen“ (erste Reihe) entnommen, das der junge, überaus strebsame, nur streng künstlerischen Tendenzen huldigende Verlag Dreililien in vornehmer Ausstattung soeben erscheinen liess. Der Komponist, der sich früher durch Orchester- und besonders Kammermusikwerke hervorgethan hat, bevorzugt in letzter Zeit die Vertonung moderner und modernster Lyrik. Die eigenartig-melancholische Stimmung, die über diesem Verlaineschen Gedicht liegt, das sanfte Rieseln des Regens hat Stolzenberg unvergleichlich getroffen. Möge diese feinsinnige Gabe, die jeder Effekthaschererei abhold ist, bald Eingang in unsere Konzertsäle finden!

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



NAGEL- UND HUFEISENSCHRIFT

Nach einem Pergamentblatt

aus dem XVI. Jahrhundert

II. 11



FREDRIK PACIUS

II. 11



MARTIN WEGELIUS



RICHARD FALTIN



ROBERT KAJANUS



SELIM PALMGREN



OSKAR MERIKANTO



JEAN SIBELIUS

II. 11



PROGRAMMZEICHNUNG VON
CARL ARMBRUST, KASSEL

II. 11



II. 11

PROGRAMMZEICHNUNG VON
CARL ARMBRUST, KASSEL

REGENLIED

Dichtung von
Verlaine-Schaukal

für eine Singstimme
mit Klavierbegleitung
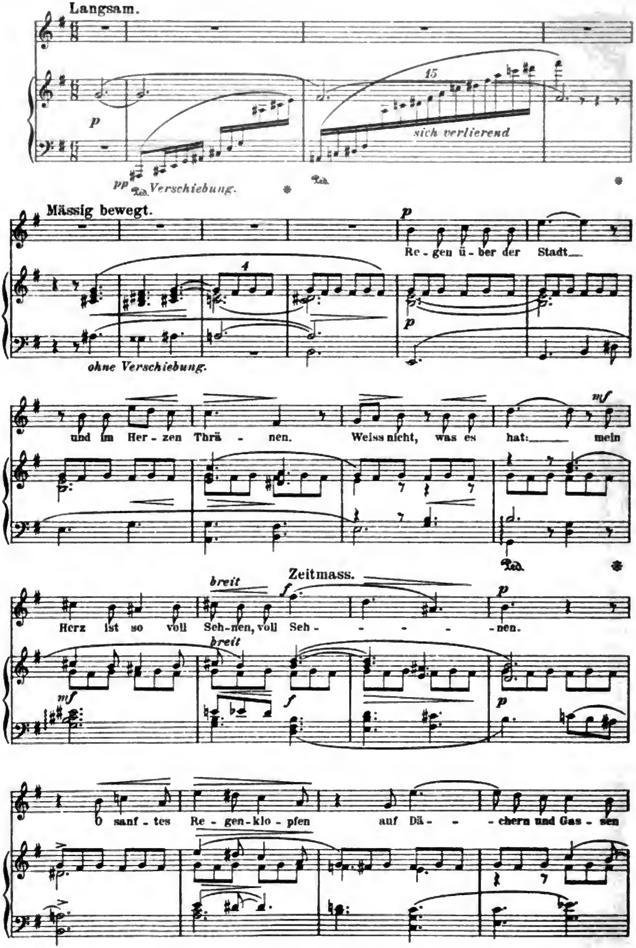
von
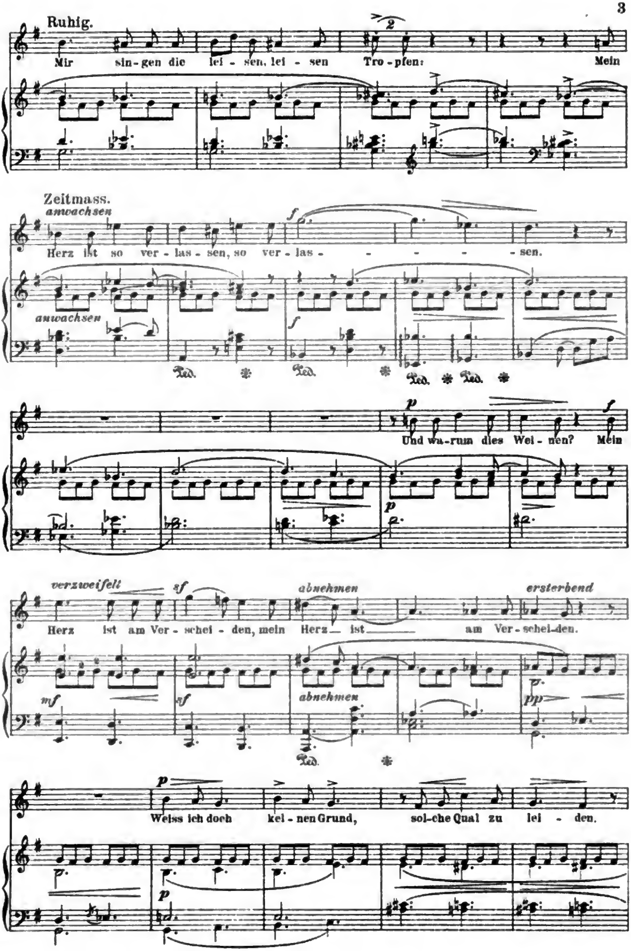
GEORG STOLZENBERG
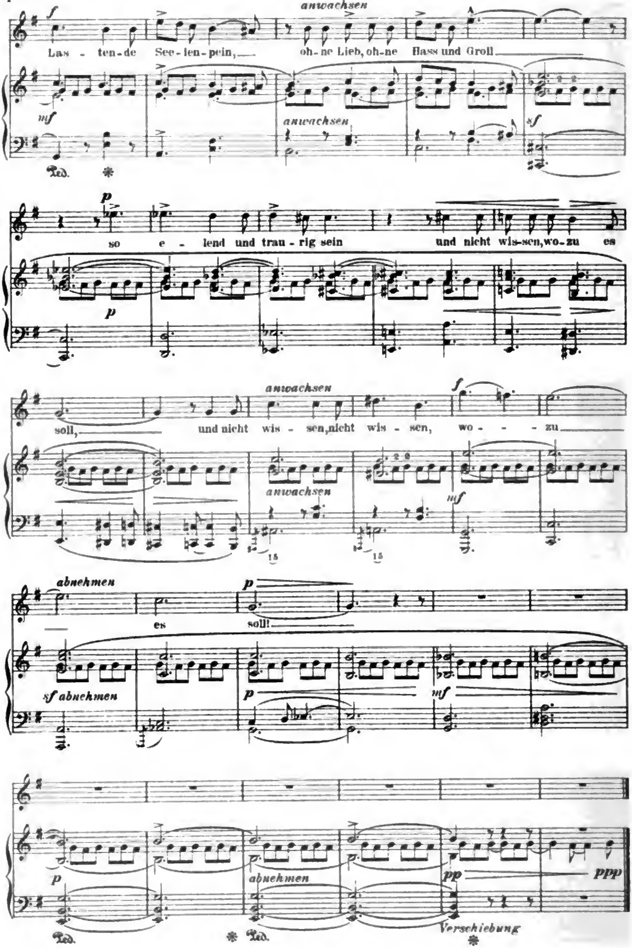
Mit Genehmigung des
Verlages Dreililien, Halensee-Berlin.

DIE MUSIK

II. II.
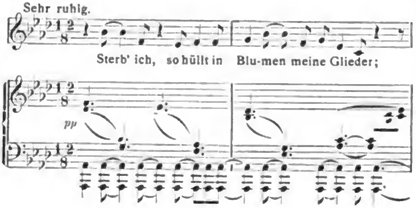

Langsam.
sich verlierend
pp Verschiebung.
Mässig bewegt.
Regen über der Stadt
ohne Verschiebung.
und im Herzen Thränen. Weiss nicht, was es hat: mein
Zeitmass.
breit
Herz ist so voll Sehnen, voll Sehnen.
breit
O sanftes Regenklopfen auf Dächern und Gassen


Ruhig.
Mir sin-gen die lei-sen, lei-sen Tro-pfen: Mein
Zeitmass.
anwachsen
Herz ist so ver-las-sen, so ver-las- - - - -sen.
anwachsen
Und wa-rum dies Wei-nen? Mein
verzweifelt
sf
Herz ist am Ver-schei-den, mein Herz ist am Ver-schei-den.
abnehmen
ersterbend
mf
pp
Weiss ich doch kei-nen Grund, sol-che Qual zu lei-den.
p



Stich u. Druck Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

DIE MUSIK



Hugo Wolf

II. JAHR 1903 HEFT 12

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal
Abonnementspreis für den ganzen Jahrgang 10 Mark
o Abonnementspreis für das Vierteljahr 3 Mark o
o o Preis des einzelnen Heftes 1 Mark o o
o o Vierteljahrseinbanddecken à 1.25 Mark o o
Sammelkasten für die Kunstbeilagen eines ganzen
o o o o Jahrgangs 2.50 Mark o o o o
Abonnements nehmen alle Buch- und
o Musikalienhandlungen entgegen o

HUGO WOLF †

Ein Gedenkblatt

Von Wilhelm Mauke-München

Der edle Sänger, der das seit Schubert zart blühende deutsche Lied zu einer vollkommenen gesunden köstlichen Frucht am Baume der Kunst heranreifen liess, ist in die Nacht des Todes gesunken, in der sein müder Geist schon lange lag. Hugo Wolf hat ausgelitten. Die Geschichte der deutschen Genies, die im Wahnsinn starben, hat ein Beispiel mehr. Das Lebensmartyrium Hugo Wolfs ist eines der traurigsten Kapitel in dem schwarzen Buche, das vom *Elend des deutschen schaffenden Musikers* von jeher handelte und weiter handeln wird. Der Kreuzgang des zweiten österreichischen Liederfürsten ist typisch und vorbildlich für jeden nach rücksichtslosem Ausleben seines künstlerischen Selbstbestimmungsrechtes verlangenden Geist, dessen Stolz keine Halbheit, kein „Mit der Masse gehen", keine „Protektion" kennt, dessen ausdauernde Genossin demgemäss die bitterste Not wird, dessen Erfolg oft das Nichtverstandenwerden oder das Totgeschwiegenwerden ist. Und ging im Anfang die Teilnahme der „Kenner" eine Weile neben dem Künstler: es kommt der Punkt der Abkehr und des Missverständnisses, denn die artistische Erziehung des Normal-Publikums kann nicht Schritt halten mit der Entwickelung des genialen künstlerischen Menschen, die rapid alte Bezirke anerkannter Schönheit überspringt und mit stolzem Fernblick auf neue Bahnen vorauseilt. Die geistige Vereinsamung, die naturnotwendig das Genie trifft, ist der tragische Ausgleich für die Seligkeiten der Momente des Schaffens . . .

Not, gesellschaftliche und künstlerische Vereinsamung, das Totschweigen, ja das Verspottetwerden mit „unverstandenem Wagnertum", alles hatte das feindliche Leben bereit für Hugo Wolf, der als Mensch reichlich mit Sorgen und Schmerzen die Wonnen aufwiegen musste, die ihm die Gewissheit, ein königlicher Selbstherrscher im Reiche der musischen Kunst zu sein, gab. Als Sohn eines einfachen Geschäftsmannes wurde Wolf am 13. März 1860 im steirischen *Windischgrätz* geboren. Mit 17 Jahren trat der Jüngling ins Konservatorium in Wien. Sein unbändiger Freiheitsdrang im Verein mit einer mimosenhaft reagierenden hochgespannten nervösen

Konstitution hielt es nicht lange im Banne einer „musikalischen Formreitschule“ aus. Ob er nun brüskiert wurde, oder selbst brüskierte: nach wenigen Monaten verliess er die Schule und stand, auf sich selbst gestellt, schutz- und mittellos in der kalten Welt. Das ganze Elend, das sich dem hochfliegenden genialen Musiker am Beginn seiner Laufbahn so willig zugesellt, das einst Richard Wagner mit so brennenden Farben in seinen Selbstbekenntnissen „Ein deutscher Musiker in Paris“ geschildert hat, hielt nun bei dem Einsamen seine Einkehr: Stundengeben, Notenabschreiben, Operetten dirigieren, Choristendienste an Provinztheatern, Lebensekel, Aufatmen in der Wonne des Schaffens. Vorübergehende Rettung in diesem Drangsal bringt ihm der Posten eines Musikreferenten am „Wiener Salonblatt“. Allein Wolfs Feder, die die gegebenen Verhältnisse an dem hohen Ideal seiner künstlerischen Vorstellungen mass, die gegen die damals allmächtige Brahms-Clique unerschrocken anfocht, wurde bald für das Wiener Publikum zu scharf und sarkastisch. Eine neue Periode der Weltabgeschiedenheit, zugleich aber eine fruchtreiche, arbeitgesegnete Schaffensperiode begann für den darbenden Musiker im Sommer 1886 und währte bis in die Mitte der neunziger Jahre. Damals entstand Hugo Wolfs Lebenswerk. Mit einer beispiellosen Fruchtbarkeit schrieb Wolf in diesen zehn Jahren, da seine ökonomische Lebenshaltung in ihrem Tiefstand verharrte, insgesamt ein Vierteltausend Lieder und Gesänge, grosse Chorkompositionen, Kammermusikwerke und vollendete die Oper „Der Corregidor“. In Wien war Wolf ein gänzlich Unbekannter. In schwäbischen und badischen kunstfreundlichen Kreisen regte sich das erste Verständnis für den genialen Komponisten, der in dem lärmenden Zinshaus der Wiener Vorstadt, mit dem Antiphon in den Ohren, um sich künstlich schwerhörig zu machen, Liederband um Liederband schrieb und die schönsten Gedichte Goethes, Mörikes, Eichendorffs in unsterbliche Melodieen kleidete. Sechsunddreissig Jahre alt sollte Wolf werden, ehe der kleine Kreis seiner Freunde (an der Spitze der Treuen stand Dr. Hugo Faisst in Stuttgart) ihn von dem drückendsten materiellen Elend befreite und ihm den Genuss einer eigenen Wohnung verschaffte. Rührend schildert er das Behagen dieser Häuslichkeit:

„Von der Pracht und Herrlichkeit meiner neuen Wohnung kannst Du Dir gar keine Vorstellung machen. Hier hause ich wie ein König und freue mich meines Daseins. Es ist das erste Mal in meinem Leben, dass ich über ein eigenes Heim gebiete. Wie dankbar ich diese Wohlthat empfinde, kann nur jemand ermessen, der wie ich ein halbes Menschenleben hindurch ein Nomadendasein geführt hat. Endlich also bin ich sesshaft geworden, ‚im ächten Land, im Heimath-Land, auf eig'ner Weid' und Wonne‘, wie Kurwenal singt.“

Ein Jahr dauert das kurze Glück. Dann bricht der durch allerlei unheimliche Anzeichen angekündigte Wahnsinn herein und das düstere Zimmer der Niederösterreichischen Landesirrenanstalt sieht die grauenhafte, ach so langsame Auflösung dieses Feuergeistes. Kaum ging die Kunde durch den Blätterwald „der in Wien lebende Komponist Hugo Wolf ist irrsinnig geworden", da erwachte die Neugier, das Interesse, ja die Teilnahme der grossen Welt mit einem Schlage. Sonst giebt der leibliche Tod eines Künstlers gewöhnlich das Signal zur öffentlichen Subskription auf postletalen Ruhm und Erfolg, hier that's schon ein Unglücksfall. Man kaufte seine Lieder, die Fachblätter entdeckten urplötzlich die grosse Bedeutung des „unglücklichen Tondichters", Wolfs Muse begann erst schüchtern, dann immer sieghafter ihren Einzug in die deutschen Konzertsäle zu halten. Kurz, man suchte beschämt und eilig ein Missverständnis dem für immer geistig Toten gegenüber gut zu machen. Das Unglaubliche geschah: Wolf ward Mode! Seine Lieder kamen in den Mund der Unberufenen. Die Menge, von vornherein für lyrische Genüsse feingeistigster, sublimster Natur nicht prädestiniert, gab willig Huldigung für Verständnis. Man muss bei dieser Tragikomödie unwillkürlich an das bittere Wort Nietzsches denken: „Erfolg auf dem Theater (des Publikums) — damit sinkt man in meiner Achtung bis aufs Nimmerwiedersehen; Misserfolg — da spitze ich die Ohren und fange an zu achten." —

Ehe ich das musikalische Bild Hugo Wolfs als des Begründers des neudeutschen Liedes zu zeichnen versuche, ist es notwendig, einen verbreiteten Irrtum zu korrigieren. Wie oft hat man nicht zu hören bekommen, Wolf sei der „Wagner des Liedes" und der „Schöpfer des symphonischen Liedes"! Das Schiefe dieser Vergleiche leuchtet jedem selbständig Denkenden ein. Man kann sich wohl einen Contrapunkt der lyrischen Künste vorstellen, der auf einer innigen Seelenverwandtschaft zwischen Dichtung und Musik und auf einer vollkommenen inneren Kongruenz im wort- und tondichterischen Ausdruck beruht, aber eine Übertragung der Prinzipien des musikalischen Dramas auf das Lied kann sich nur auf willkürliche Äusserlichkeiten beziehen, während das Wesen der Lyrik eine Verwischung beider Stilgrenzen ausschliesst. Die beiden Kunstgattungen immanenten Gesetze sind zwar schwer gegenseitig abzugrenzen, aber diese Grenzen existieren doch.

Musik ist die Seele der Dichtkunst, mit diesen sechs Worten ist eigentlich das ganze Geheimnis der Kunst Hugo Wolfs bezeichnet. Wolf war musikalisch empfindender Dichter. Das war das Primäre in ihm. Er fühlte die verborgene Musik, die in den Versen unserer Grossen schlummerte und er brauchte nur hinzuhorchen auf die dem gewöhnlichen Sterblichen unhörbaren heimlichen süssen Weisen, die ihm der Dichter

selbst zuraunte, dann war sein sensitives Empfinden der rechte Zauberstab, das Schlummernde zum tönenden Leben zu erwecken und so dem Gedicht den einzig wahren und möglichen musikalischen Ausdruck zu geben. Denn es war ja die natürliche Musik der Verse. Die meisten Liederkomponisten entfremden und verzerren uns durch künstliche Zuthaten die Gestalt des Dichters; die grossen Talente erreichen es, dass dem Gefühl Rhythmus und Stimmung der Verse treulich in den Tönen sich wiederspiegelt. Hugo Wolf, die Inkarnation der musikalischen Lyrik überhaupt, lässt uns aus seinen Gesängen die Gestalt des Dichters in ursprünglicher Reinheit und Grösse entgegentreten, seine Musik ist die eigentliche Natur der Gedichte und zugleich das goldene Kleid für ihre geheimnisvolle zweite Natur, für ihre Metaphysik, die der mit Begriffen arbeitende, die Empfindung nur auf associativem Wege berührende Wortdichter nur andeuten kann.

Es wird schwerlich in der Musikgeschichte einen zweiten Lyriker geben, der seinen Texten gegenüber in einem gleichen innigen, seelenverwandtschaftlichen Gefühl stand wie Wolf. Er stellt somit genau die Parallelerscheinung zu dem Dramatiker Wagner dar, dessen im künstlerisch-intuitiven Affekt erregte Phantasie die Gestalten des Dramas, das er schuf, wie im Wahrtraum verkörpert erblickte, jede sein Motiv, das musikalische Symbol ihres Wesens, ihm zuraunend. Über die leidenschaftliche Innigkeit, mit der Hugo Wolf sich in seine Texte versenkte, berichtet Frau Rosa Mayreder, des Künstlers treueste Freundin, die Verfasserin des Textbuches zum „Corregidor“:

„Er ging mit seinem ganzen Empfindungsleben völlig in dem Stoffe auf, den er erwählt hatte. Sein Wesen verschmolz mit der Dichtung, während er sie komponierte. Er stieg in ihren tiefsten Grund hinab, um ihr eigenstes Leben als musikalische Gestalt daraus emporzuheben. Die unvergleichliche Gewalt und Ausdrucksfähigkeit seines Deklamationsstiles beruht auf der ehrfürchtigen Liebe, die er für die Sprache und ihr Wesen hegte.“

Nachdem so der Künstler das Goethesche oder Mörikesche Gedicht sich innerlich zu eigen gemacht hatte, als wärs ein Stück von ihm selbst, gelang es ihm, das Lied mit unfehlbarer Sicherheit meist in einem Zuge, so dass die Niederschrift in den seltensten Fällen eine Korrektur zeigte, aufs Papier zu werfen. In dieser Art des Schaffens: fern vom Klavier, ganz aus der Fülle der inneren Gesichte, unbehelligt von den Zufällen des Orts und der Zeit, wie gezwungen von einer höheren Macht, gleicht Wolf ganz seinem grossen Vorläufer Schubert. Unter den 250 Liedern, Balladen und religiösen Gesängen, die seiner herrlich fruchtbaren Feder entflossen und die den weiten Kreis aller menschlichen Empfindungen durchlaufen, ist nicht eins, das nicht die Grundstimmung des Gedichtes

mit charakteristischer Deutlichkeit widerspiegelt, und wenige, die nicht den Eindruck erwecken, eine schöpferische Kraft habe Wort und Ton gefunden. Die häufigen Ekstasen, in die ihn das intensive seelische Erleben des Gedichtes bis zur Geburt der Musik aus dem Geist des Verses versetzen musste, die dauernde Höchstanspannung seiner Suggestionskraft müssen etwas aufreibendes, verzehrendes, schliesslich vernichtendes für den ohnehin zarten Organismus Wolfs gehabt haben. Jedes Schaffen war zunächst ein Leiden für ihn, den geborenen Tragiker, über dessen dunklem Lebensweg das Tristanische „Sehnen — und Sterben" geschrieben stand. In einem Briefe an Rosa Mayreder giebt Wolf selbst diesem Empfinden Ausdruck:

„Es liegt etwas Grausames in der innigen Verschmelzung von Poesie und Musik — wobei eigentlich nur der letzteren die grausame Rolle zufällt. Die Musik hat entschieden etwas Vampirartiges an sich. Sie krallt sich unerbittlich an ihr Opfer und saugt ihm den letzten Blutstropfen aus."

Welche Bahn von Eichendorff zu Michelangelo! Von der romantischen Naivität der ersten Eichendorff-Lieder bis zum tragischen Ausklang seines Schaffens in dem Gesang der Schatten Michelangelos: „Alles endet, was entstehet!" Ein summarischer Überblick über das lyrische Schaffen des Künstlers zeigt uns 20 Lieder von Eichendorff, 6 „Alte Weisen" für Frauenstimme von Gottfried Keller, ein Heft Lieder von Scheffel und Justinus Kerner, ein Heft Byron und Heine, 53 Mörike-Lieder, 51 Goethe-Lieder, das Spanische Liederbuch (44 Lieder), das Italienische Liederbuch (46) (Übersetzungen von Heyse und Geibel) und 3 Gedichte von Michelangelo. Dazu kommen die beiden Chorkompositionen mit Orchester, Mörikes „Feuerreiter", das „Elfenlied" aus dem „Sommernachtstraum", Platens „Christnacht", Männerchöre („Dem Vaterlande"), endlich das einzige — in jedem Sinne einzige — vollendete dramatische Werk Wolfs, die spanische Lustspieloper „Der Corregidor", der wir unten noch einige Worte widmen wollen.*) Das ist angesichts der kurzen Schaffensperiode eine Fruchtbarkeit, die in der ganzen neueren Musikgeschichte ihr Analogon nur in der „tropischen" Produktion Franz Schuberts findet. Es ist nur aus dem mehrfach erwähnten Kunstprinzip Wolfs, das ja überhaupt das ganze Geheimnis seiner Musik ist, erklärlich, wie vielseitig und vielgestaltig des Künstlers Ausdrucksvermögen ist, wie es für alle Stimmungen der Seele, für alle Vorgänge der Natur das kongruente

*) Im Nachlass befinden sich eine fast vollendete symphonische Dichtung „Penthesilea" (nach Kleist), 2 Streichquartette, Bruchstücke einer zweiten Oper „Manuel Venegas" und eine grosse Zahl bisher unveröffentlichter Lieder aus der Jugendzeit.

Tonbild findet. Für das Naturlied im Stil Anacreons und Watteaus, für Hafis Weinseligkeit, für Goethes grandiosen Pantheismus, für die epische und tragische Ballade, das kernig-humoristische Couplet (Mörikes „Abschied“ und „Bei einer Trauung“), religiöse Gesänge, für die ganze Skala der Liebe, für die Satire, das leichte Refrainlied, das Dionysische (Ganymed), das nationale Pathos, das musikalische Märchen, das Mystische, das unschuldig Heitere, für Entzückung, Schmerz, Bitterkeit, Übermut, Todessehnsucht, für alle menschlichen Empfindungen, für alle dichterischen Formen trifft dieser geniale Proteus des musikalischen Ausdrucks den sicher gefühlsbestimmenden Ton. Giebt es einen grösseren stilistischen und seelischen Contrast als den schwülen Gluthauch spanischer Erotik und die allemannische Nüchternheit und Klarheit in Kellers „Tretet ein“ und „Du milchjunger Knabe“? Und doch, der Tondichter vermag jeder Atmosphäre das ihr zukommende musikalische Colorit mit unvergleichlicher Schärfe der Charakteristik zu geben. Und mit welch einfachen Mitteln! Bei Keller erzielt er durch eine drastische trockene Rhythmik die notwendige realistische Wirkung des Markigen, Knorrigen und Unverzärtelten; des Südens Sinnenglut und dämonische Liebesraserei malt er mit aufgeregten Skalen, mit den Purpurfarben üppiger Modulationen und mit nervös zuckender Chromatik.

Für die kostbarste Perle der romanischen weltlichen Lieder Wolfs halte ich „Geh, Geliebter, geh jetzt“, das letzte aus den „Spanischen Liedern“, eine wahrhaft Tristanische Liebesscene von höchster Gefühlsraserei, bezwingender Kraft der Sinnlichkeit und dabei klarer übersichtlicher Form. Freilich wird es in deutschen Landen kaum ein halb Dutzend Sänger und Pianisten geben, die hier bestehen würden, wo alles Gefühl erregtester Leidenschaft entquillt, wo das Klavier das Drama im Orchester auszudrücken hat und die Singstimme ihre wunderschönen Melodiebögen stark, frei und sicher über dem chaotisch brausenden Fis-dur-Sturm wölben soll. Musikalische Offenbarungen, die sich dem Besten, was unsere grossen Musikheroen, von Bach bis Schubert, geschrieben haben, getrost an die Seite stellen dürfen, sind No. V („Führ mich, Kind, nach Bethlehem“), VI („Ach des Knaben Augen“) und VIII („Ach wie lang die Seele schlummert“) aus dem geistlichen Teil des Spanischen Liederbuchs. Die ersten beiden muten in ihrer keuschen Akkordik wie Bachsche Cantaten an, aus dem Passionslied tönt es wie der Aufschrei brünstigsten Glaubens, feierlich schwingt der Pendel der Tonsprache vom Erhabenen zum Erhabensten, und eine Ahnung vom Höchsten wird wach. In dem Schönsten und am schwersten dem profanen Musikverständnis Zugänglichen, was Hugo Wolf geschaffen, gehört sein Schwanenlied, die drei Michelangelo-Gesänge (für Bassstimme). „Wohl denk ich oft an mein vergangenes Leben“ reckt sich

aus bitterer Schwermut zum triumphierenden Ausruf eines königlichen Selbstgefühls auf: „genannt in Lob und Tadel bin ich heute, und dass ich da bin, wissen alle Leute". Es ist ein Selbstbekenntnis des Künstlers, und darum ergreift es uns doppelt. Das zweite Lied: „Alles endet, was entstehet", ist ein erschütterndes Dokument der Lyrik des tiefsten Pessimismus. Ewigkeitsschauer wie aus Erdas Höhle wehen uns an bei den düsteren schweren Klängen des „Alles, alles rings vergehet".*) Und die Unrast, die Qual der Sehnsucht des genialen Menschen, der vom Süssen zum Herben taumelt, um endlich in den Augen des Weibes die ersehnte Erlösung zu finden, konnte sie echter und wahrer in Tönen gefühlt werden, als in Wolfs allerletzter Schöpfung: „Fühlt meine Seele"? Das letzte Goethe-Heft enthält bekanntlich die drei grossen Menschheitsgedichte „Prometheus", „Ganymed" und „Grenzen der Menschheit", eine grandiose Krönung des Goethe-Bandes. Diese drei Gesänge allein hätten Hugo Wolf unsterblich gemacht. Mit welch eherner Gewalt setzt das Vorspiel des Prometheus ein, ankündend, dass etwas Ungeheures geschieht und ein Riese aufsteht über die Erde, der alte Altäre zertrümmern wird. Die Prometheus-Vertoner stehen vor dem Dilemma, entweder den vielfältigen Phasen der Dichtung genau nachzufolgen und dann musivische Detailbilder zu geben oder aber durch grosse motivische Linienführung dem häufigen lyrischen Stimmungswechsel nicht ganz gerecht zu werden. Wolf ist den letzteren Weg mit Glück gegangen. Er hat hier ganz als Dramatiker gefühlt, ganz objektiv gestaltet, die musikalische innere Einheit durch das vom „prometheischen Trotz" erfüllte Charaktermotiv des Titanen und sein Gegenbild, das den ganzen Mittelteil beherrschende „dissonierende Achtel"-Motiv kühn hergestellt und auf die verlockende Emanzipation des Details verzichtet. Zum Weihevollsten in der modernen Musikliteratur gehören für mein Empfinden die ganz in die transcendentale Erda-Sphäre getauchten „Grenzen der Menschheit". Mit Recht meint ein Wolf-Biograph: „Die stille Grossartigkeit und ernste Erhabenheit des Nachspieles lässt sich mit nichts vergleichen, ausser mit dem Eindruck des gestirnten Nachthimmels."

Bevor Hugo Wolfs Muse mit dem klaren, nicht mehr jugendheissen, aber von warmer Lebendigkeit heiter durchsonnten Kunststil des Goetheschen Liedes sich verband, bevor sie in der Sphäre des rein Artistischen sich bewegte, wandte sie sich mit inniger Liebe den schlichten deutschen Weisen Mörikes zu. Wolf hat dem deutschen Volk eigentlich erst Mörike erschlossen, aus dem Spiegel der 53 Mörike-Gesänge erkennen lassen, welch lebhaftes Gefühl, welch poetische Anschau-

*) Dieses Lied ist unserm Heft als Musikbeilage beigegeben worden.

ung, welche dämonische Kraft in der wahrhaft grossen Natur dieses übersehenen schlichten schwäbischen Dorfpastors steckten, dem man in den Literaturgeschichten bis dahin nur als artigen Verfasser kleiner Idyllen oder als religiösen Schwärmer gelten lassen wollte. Nun fand der steirische Musiker den Zauberstab, der den schwäbischen Dichter aus dem Bann der Vergessenheit entriss und siehe! als einer der Besten steht Mörike auf! Das Lied Hugo Wolfs andrerseits hat die Wurzeln seiner eigenpersönlichsten Kraft in Mörike gefunden und hier liegt auch die kommende Volkstümlichkeit Wolfs begründet. Lieder, wie „Der Tambour", „Der Gärtner", „Denk es, o Seele", „Der Jäger", „Storchenbotschaft", „Fussreise" mit ihrem wahrhaftigen, klaren, von urdeutschem Gemüt durchdrungenen Ausdruck, der Singstimme und Begleitung stets „wie aus einem Guss" erscheinen lässt, sind ewig leuchtende Perlen unseres Kunstgesanges und dem Populärsten von Schubert an die Seite zu stellen. Schwerer zugänglich sind die wild leidenschaftlichen Stücke: „Der Feuerreiter", „Das Lied vom Winde", „Die Geister am Mummelsee", schon wegen ihrer fast symphonischen Thematik des Klavierparts. Das Tiefste, das dem Bündnis Wolf-Mörike entsprang, sind wohl die beiden „Pilgrime" (aus „Maler Nolten"), zwei Gesänge von einer erhabenen Phantasie des Mystischen, die zugleich doppelt interessant für den analysierenden Musiker sind, weil sie die Stileigentümlichkeiten Wolfs in gedrängter Folge enthalten. Solche harmonische und deklamatorische Stileigentümlichkeiten sind z. B. die klingenden Mittelstimmen bei chromatisch wechselnden Aussenstimmen und — eine der grössten Vortragsschwierigkeiten für Wolf-Sänger — die Vorliebe Endsilben gegen den Sprachgebrauch um mehrere Halb- oder Ganztöne in die Höhe zu ziehen. Diese Manier macht, wie Joseph Schalk, mit Hugo Faisst-Stuttgart wohl der beste Wolf-Kenner, treffend sagt, den Eindruck, „als würde etwa aus einem Tempelbau eine Säule künstlich entfernt und das Gebälk ragt nun auch ohne Stütze frei in die Luft".

Vermessen ist es eigentlich, am Schluss eines räumlich engbegrenzten Aufsatzes, noch von Wolfs einzigem vollendeten dramatischen Werk, der spanischen Lustspieloper „Der Corregidor" (nach einer Novelle des Alarcon von Rosa Mayreder) zu sprechen. Der deutschen Opernbühne, die sonst auf der Suche nach neuen Werken so oft daneben tappt, die so notwendig eine heitere Ausspannung von dem wuchtenden Pathos Wagners braucht, ist das geistige Halkyoniertum eines Corregidor bis heute mit spärlichen Ausnahmen unerkannt geblieben. Wie wäre sonst das beschämende Vorübergehen an einem Werke, das in der ganzen Geschichte des musikalischen Lustspiels höhern Stils nur in den „Meistersingern" ein ebenbürtiges Seitenstück hat, erklärlich? In einem Werke, in dem alles, was Nietzsche einst von den leichten Füssen,

der grossen Logik, der übermütigen Geistigkeit, dem Lichtschauder des Südens träumte, vollendete Wahrheit geworden ist? An einem Werke, das die erste Rein-Inkarnation von deutscher Gefühlstiefe und romanischer Leidenschaftlichkeit ist und diesen künstlerischen Race-Antagonismus in vollkommene Harmonie gelöst hat? Am 7. Juni 1896 nahm die tote Partitur in Mannheim unter Kapellmeister Röhr zum erstenmale Leben an. Rosa Mayreder, der wir ausser Dr. Michael Haberlandt-Wien die besten Ausführungen über Anlage, Idee, Komposition und Aufführungsgeschichte des Corregidor verdanken, schreibt über die von Wolfs Freunden durchgesetzte „Mannheimer That“: „Als nach dem 3. Akt unter jubelndem Beifall der Vorhang gefallen war, als der Beifall sich nicht legen wollte, nachdem die Sänger sich wiederholt gezeigt hatten, trat Hugo Wolf hervor. Inmitten der Kränze, die zu seinen Füssen niederfielen, stand er in tiefem Ernst, schwermütig feierlich, auf seinem bleichen Gesichte die Spuren der Erschütterung, unter der seine Seele bebte, seine schwarzen, brennenden Augen erfüllt von einem mystischen Blicke, der über die festliche Menge und alle diese ihm entgegenwinkenden Hände weit hinaus zu schweifen schien in eine unbekannte Ferne.“

Kurz vorher hatte der Künstler seiner treuen Freundin Mayreder folgenden ironischen Stossseufzer geschickt: „Mein Verleger (damals noch Schott) schickte mir endlich gestern die Abrechnung. Das Resultat ist grossartig. Ich habe mir in den fünf Jahren, seitdem S. meine Sachen vertreibt, wirklich schon 86 Mark — sage sechsundachtzig Mark 35 Pf. verdient! Das Tragikomische des Vorfalles zu erhöhen, schrieb mir S., dass er einen so günstigen Erfolg gar nicht erwartete. Er vertröstet mich auf die Zukunft, auf den Erfolg meiner Oper.“

Schott hat mit der letzten Tröstung Unrecht gehabt. Er schätzte die deutschen Operndirektoren zu hoch ein. „Der Corregidor“ ist für die Allgemeinheit noch eine stumme Hieroglyphenmasse geblieben. Die kleinen Bühnen, die bisher den Wagemut hatten, dieses heitere Bühnenfestspiel aufzuführen, hatten nicht die Kraft, alle Fülle der musikalischen Kleinodien aus den Tiefen der Partitur heraufzuholen. Die grossen Institute ignorierten das Werk. Soll das jetzt besser werden, da der Tod seine ewigen Schatten um Hugo Wolfs Leidensgestalt gebreitet hat? Der Sänger ist verschieden. Nun ist es Zeit, ihm das Epitaph des Nachruhms zu setzen.

Sollen wir hoffen, dass Hugo Wolfs Lied im Volke, aus dessen Mutterboden es erblühte, dereinst so starken Widerhall finden wird, wie Schuberts Weisen? Unsere Nation ist nicht so reich an produzierenden Musikern seit und trotz Wagner, dass sie nicht das königliche Werk des Schöpfers des neuen deutschen Liedes mit verehrender Liebe an ihr Herz ziehen sollte.

AN HUGO WOLF

Von Detlev v. Liliencron-Hamburg

Erinnerst du dich der Tage:
Hinter dir sassen
Conrad, der Hüne, und ich.
Du sangst uns
Deine 53,
Drei—und—fünf—zig!
Mörike-Lieder vor
Und deine ungezählten Wunderweisen
Aus Goethe und Eichendorff.
Wie war das Alles neu!
Zum Erstarren neu!
Vorn im Mörike-Heft,
Auf erster Seite,
Hattest du, Bescheidener,
Des Dichters Bild verehrend aufgestellt.
Welcher Tonsetzer that je so?

Und während du glühend sangst,
Gingen draussen die Deutschen vorüber.
Sie trugen in ihren Taschen
Billete zu „Mam'zelle Nitouche“.
Und die Schamröte flog mir ins Gesicht
Für unsre Landsleute,
Dass sie dir nicht horchten;
Dass sie ihren grossen, lieben
Dichter Mörike nicht kennen.

Wir erhoben uns.
Auf der Strasse
Nahm Conrad, der Hüne, dich
Auf seine Athletenschultern,
Und trug dich durch die Menge,

Wie einst der heilige Christoph das Jesulein
Durch das tosende Wildwasser brachte.
Einer Spielzeugtändlerin
Kauft ich ein Fähnchen ab.
Und das Fähnchen wuchs schnell
Zur mächtigen, prunkenden Fahne.
Einem Flötenbläser winkt ich,
Der einsam im Kinderkreise blies,
Und er kam und ging mit:
Duidldidum, duidldidum.
Einem Zinkenisten winkt ich
Aus einer Gassenmusik,
Und er kam und ging mit:
Tatara ta, Tatara ta.
Einem Beckenschläger winkt ich,
Der einem Bärenzeiger gesellt stand,
Und er kam und ging mit:
Dschingdada, Dschingdada.
Die drei machten Bockssprünge, während sie spielten,
Und tanzten wie trunkene Derwische.
Vor dem Zuge schwang ich
Die mächtige Prunkfahne hin und her,
Und ich rief:
Platz da, Platz da, Gesindel,
Ein junger Germanenkönig kommt,
Ein König der neuen Kunst!
Platz da, Platz da, Gesindel,
Ein König kommt!
Und die Deutschen
Griffen entsetzt in ihre Taschen
Und fühlten nach den Billeten
Zu „Mam'zelle Nitouche“.
Und sie rannten schleunig
Zu „Mam'zelle Nitouche“.



AUS HUGO WOLFS JUNGEN TAGEN

Von Dr. Ernst Decsey-Graz

In Südsteiermark ist Hugo Wolf*) zu Hause, einem Lande, dessen Seele man bis jetzt wenig erforscht hat. Wer von der Steiermark spricht, meint gewöhnlich das Oberland, die Waldheimat Roseggers, meint die frischgrüne Mark, die sich vom Semmering auf mächtigen Bergrücken hereinzieht, mit ihren behäbigen, breit-redenden und naiv-schneidigen Menschen. Aber dieses Land ist ein ganz anderer Bezirk als die Untersteiermark, wo die Berglinien weicher und matter werden, die schroffen Hochalpen öfter in Hügelland zerbröckeln und wo die Menschen findiger und schärfer von Gedanken sind. In der oberen Mark wohnt die Naivetät, in der unteren die Reflexion. Der Norden spricht nur eine Sprache: die deutsche; der Süden des Landes spricht deutsch und wendisch. In den untersteirischen Städten trifft man durchaus Deutsche, versprengte Söhne der grossen Mutter, aber wenn man über die Pässe von Norden ins flache Land hinabwandert, hört man bald die Slaven ihre weichgedehnten und gezogenen Worte reden. Nicht friedlich leben dort die Menschen, deutsches und wendisches Blut mögen sich oft vermischen, aber nicht die Gesinnungen beider Stämme, die sich feindlich ansehen, wie die Uhlen und die Kreyen in Frenssens berühmt gewordenem Roman. Es ist ein ewiges Kriegführen unter ihnen, und der nationale Groll klingt wie unterirdischer Donner dumpf in das Leben.

Sei es nun dies, sei es die Einöde der Abgeschlossenheit, sei es beides, oder noch mehr: man merkt es leicht, wie misstrauisch, wie „kritisch“ der untersteirische Städter ist, wie gerne er die Zugänge zu seiner Seele verschliesst, wie ungern er sich in Haus und Herz gucken lässt. Es ist, als ob er vorab in jedem, der sich nähert, den Feind wittere und die Manöver des Fremden vorsichtig beobachte, bevor er sich ergäbe. Er ist durch kleine Dinge leicht verletzt, und schwer zu versöhnen, wird aber leicht herzlich und schliesst sich rascher auf, wenn man ihm sozusagen verlässlich scheint,

*) Anmerkung: Der hier veröffentlichte Beitrag ist das erste Kapitel der Decseyschen Hugo Wolf-Biographie, die in kurzem bei Schuster & Loeffler Berlin und Leipzig erscheinen wird.

und zu seines Gleichen zählt. Ja, im entre nous der engen alten Städte reichen sich die Menschen gastlich die Hände und putzen sich das Leben durch Geselligkeit und Humor und namentlich durch Musik auf, so gut es geht, denn sie sind entfernt von der grossen Welt und ihren Kulturen.

Das muss man aber noch sagen: Musik klingt im ganzen Land, im Norden wie im Süden, und ob das Volk in den Thälern den Wein keltert oder über Abgründen ein bischen Heu zusammenrauft — es singt, denn die Musik ist das Blut des Steirers, und keine Provinz Österreichs, nur Böhmen etwa ausgenommen, hat der Welt so viele Tonkünstler geboren, als die Steiermark. Durch sieben Jahrhunderte zieht sich die stattliche Suite von Theoretikern, Komponisten, Dirigenten, Sängern, die mit dem ältesten, dem Engelbertus Admontensis, beginnt, und mit dem grössten, Hugo Wolf, endigt. So hat die Kunstgeschichte eine Pikanterie ersonnen, als sie den Sänger der feinnervigen Ritornelle des Italienischen Liederbuches dem Volke entnahm, das die derben Vierzeiler singt.

Schon im 18. Jahrhundert hatte sich Max Wolf, der Urgrossvater Hugos, in Windisch-Graz angesiedelt, einem Städtchen, in dem heute 2000 Menschen wohnen und das im sonnigen Mieslingthale liegt, gerade in einer Scharte zwischen dem Urgebirge des Bacher und seinem Vis-à-vis, der Ursula. Geht man die Hauptstrasse des Ortes hinab, so sieht man das Haus mit dem gastlichen Bänkchen, wie es üblich ist, vor dem Thore, wo Franz Wolf, der Sohn Maxens, mit Fleiss und Regsamkeit die Lederei betrieb. Dem kernigen Manne war am 1. Mai 1828 der zweite Sohn*) — Philipp, der Vater Hugos — geboren worden, der nach den Wanderjahren die väterliche Lederei übernahm und, mannbar geworden, mit Katharina Nussbaumer aus Malborghet in Kärnten die Ehe schloss. Acht Kinder**) kamen im Wolfschen Hause zur Welt, als viertes Hugo am 13. März 1860. Einer kindergesegneten deutschen Kleinbürgerfamilie ist also der Künstler — gleich Haydn und Schubert — entsprossen, er ist, wie man in Österreich sagt, der Sohn jenes „kleinen Mannes", der der Ahn so manches grossen Menschen war, und bei dem sich namentlich die Musikgeschichte zu bedanken hat.

Im Hause Philipp Wolfs hallte es von Arbeit und Musik. Denn der Lederermeister war im Herzensgrunde kein erwerbender Mann, kein money-maker und — kein Lederer. Wohl hatte er es zu behaglicherem Wohlstand gebracht. Haus und Werkstatt waren ererbt und manches Stück Geld dazu erarbeitet, blühte doch auch das Geschäft des Lederers in jenen

*) Der erste Sohn, der Grossonkel Hugos, hiess gleichfalls Franz.

**) Die Reihenfolge ist: Modesta, Adrienne, Max, Hugo, Gilbert, Cornelia, Katharina und Adrienne. Die erste Adrienne und Cornelia sind früh verstorben.

Zeiten, wo die Bauern sich das Schuhzeug selbst im Hause nähten, viel reicher als heute, wo die städtische Fabrik das Land versorgt. Freilich, das Jahr 1867 war für die Wolfsche Familie ein Unglücksjahr gewesen: eine furchtbare Brandkatastrophe brach aus, bei der der kleine Hugo beinahe ums Leben gekommen wäre und die den Wohlstand des Hauses beinahe vernichtete. Von diesem Schlage konnte sich Vater Philipp nie wieder ganz erholen. Denn die Kinder wuchsen gross und die Ausgaben noch grösser. Alle drei Brüder sollten studieren, worauf der Vater besonders hielt; denn er gedachte oft mit Wehmut, wie er gar gerne studiert hätte und sein Vater (Franz) ihn zwang, das Geschäft, zu dem er gar keine Lust hatte, zu übernehmen.*)

Das ist wahr. Philipp Wolf war einer jener Halbunglücklichen, die nicht werden durften oder konnten was sie sind; eine heisse Kunstliebe brannte heimlich in den Tiefen seiner Seele, während er, gezwungen, am harten Holze profanen Handwerks schnitzte. Bis zu jenem ruinösen Jahr lebte er gleichwohl freier und heiterer, ja der brave Lederermeister durfte sich's gönnen — und wie gerne gönnte er sich's — eher für eine gute Violine als für neue Häute Geld auszugeben. Er glich dem Musikervater Veit Bach, der ein Bäcker war und „sein meistes Vergnügen" an einer Guitarre hatte, die er „auch mit in die Mühle genommen und unter währendem Mahlen darauf gespielet"; oder dem Vater Mathias Haydn, der ein Wagner, doch „von Natur aus ein grosser Liebhaber der Musik war". Philipp Wolf, der sich auf der Violine gut auskannte und auch auf der Guitarre Bescheid wusste, hatte schon als Geselle in der Werkstätte manches Freikonzert gegeben — unter einer Tierhaut versteckt ruhten tagsüber seine Instrumente — und als Meister und Hausvater kam er abends, oft noch den gelben Lederschurz vorgebunden und die Hemdärmel aufgestreift, ins Wohnzimmer hinauf, um zu musizieren, setzte sich auch gern ans Klavier — denn er war auf diesem Instrument ebenfalls bewandert — und spielte den Seinen, die stumm-bewegt im Kreise mit zuhörten, ein schönes Opernstück vor, und aus dem Feierabend wurde Feiertag.

So ist der Vater auch der erste Musiklehrer des Sohnes geworden und er trug sein ganzes Empfinden in die Furchen der jungen empfänglichen Seele. Hugo war kein Durchschnittskind. Viele Leute sagten von ihm aus, dass er nie mit seinesgleichen rechten Umgang haben wollte, dass er sich eher abschloss, als dass er zum Spielen sprang und sein Ohr an die Reden der „Grossen", vor allem aber an die Geige des Vaters heftete;

---

*) Aus einem Briefe Modestas, von Ed. Hellmer zuerst in der „Deutschen Zeitung" (Wien) veröffentlicht.

da glänzte sein helles Gesicht. Bald lernte er die ersten Striche auf der Violine, die ersten Griffe auf dem Klavier, und wenn auch mancher Fiedelbogen an des Kleinen Figur entzweisprang, bis alles recht geriet — denn Vater Philipp war eher Meister auf der Geige, als Meister der Geduld — die natürliche Begabung führte den Knaben über steile Anfänge bald bergan, und sein Talent wurde im Orte schnell bekannt.

Der kleine Hugo konnte auf den verdeckten Klaviertasten gehörig spielen, auch Intervalle und Accorde erriet er, die man hinter seinem Rücken anschlug, denn er war feinhörig und feinfühlig. Wie fein Hugo Wolfs Gehirn für die Tonempfindung organisiert war, sahen seine Freunde später oft genug, wenn er etwa die Klaviere, auf denen er spielen sollte, vorher lieber eigenhändig nachstimmte. Ja, einmal, als das Instrument seines lieben Eckstein um einen halben Ton zu tief stand und das Nachstimmen nicht anging, transponierte er flugs das ganze Stück in die Höhe, so dass das begleitende Harmonium bequem mitgehen konnte.

Bei solcher Begabung war er im Hausorchester, das Vater Wolf gegründet hatte, eine geschätzte Kraft. Mit grossem Ernst wurde da gegeigt — wehe dem, der zur Thüre herein störte — Vater sass am Prim-, Hugo am Sekundpult, Lehrer Weixler strich die Bratsche, Bruder Max das Violoncell, Onkel Russ blies das Horn, auch sonst gesellten sich noch einige Instrumente herzu und man vergnügte sich nach Herzenslust.

Der grosse Tag blieb nicht aus, an dem die Herren vom Hausorchester sich vor der Öffentlichkeit mussten hören lassen. Es war auf einem Kostümball im Kasino, auf dem Hugo Wolf sein erstes Musikerdebut feierte, und Mutter und Schwester hatten ihn dazu aufs Feinste ausstaffiert. Er kam im Mozartkostüm: blassblaue Seidenhöschen, Schnallenschuhe, Gilet mit Jabot, schwarzes Samtröckchen, und sah aus wie der kleine Mozart.

Als Hugo acht Jahre alt war, sah er zum erstenmal das Theater. Schwester Modesta besuchte in Klagenfurt den „Industriekurs“, eine Handarbeitsschule, und zur Belohnung und Belebung des Fleisses durfte der kleine Bruder einen Ausflug zu ihr, in die kärntnerische Hauptstadt machen. Man gab Donizettis „Belisar“. Es war ein kleines Provinztheater, aber für Hugo ein Märchen. Seine Seele horchte auf. Ganz still sass er und schaute starr auf die Bühne. Er schien verloren und antwortete nicht, wenn man ihn fragte. Zu Hause aber tastete sich der mächtige Eindruck wieder hervor, und Hugo spielte lange Stellen aus „Belisar“ auswendig nach.

Den Vater löste im Unterricht der Lehrer Seb. Weixler ab, und diesem Musikus verdankte Hugo manche Fertigkeit auf dem Klavier. Zu einer brillanten Virtuosentechnik hat es Wolf freilich nie gebracht, aber wir werden später zugegen sein, wenn dieser dämonische Pianist die Zuhörer

berauscht oder erschreckt, und wir werden vergebens nach dem Lehrer und nach der Schule gesucht haben, in der er seine königliche Macht über das Klavier erlernte.

Vorab, im Jahre 1865/66, begleiten wir den kleinen Hugo noch auf seinem ersten Weg in die Schule und begleiten ihn in die „Taferlklasse“ der Volksschule von Windisch-Graz. Er lernte leicht und rasch, und die Schule war ihm nicht, wie sonst wohl, die erste Bekanntschaft mit der Sorge, denn er hatte einen hellen Kopf und brachte in „Sitten, Fleiss und Fortschritt“ stets gute Zeugnisse nach Haus. Es wird die Eltern gefreut haben, die mit aller Liebe an dem Knaben hingen, mit einer Zärtlichkeit, die durch die vielfache Begabung des Kindes noch frischen Zufluss erhielt, und vielleicht ins Überzärtliche übergelaufen sein mag, eine Liebe und eine Zärtlichkeit, die der Sohn aber aus seinem ganzen Herzensreichtum wiedervergalt. Hat er später doch die ersten Sachen, die er schrieb, den Eltern zugeeignet. So trägt die Partitur der drei Goetheschen Lieder,*) die er schon 1876 für Männerchor setzte, auf dem Titelblatt die sorgsam mit knabenhaft-steifen Buchstaben ausgeführte Aufschrift: „Dem Herrn Philipp Wolf ehrfurchtsvoll gewidmet von Hugo Wolf, op. 13“. Dem „Herrn Philipp Wolf“ schrieb er feierlich aufblickend, statt des vertraulicheren „Meinem Vater“. Und die tiefste Tragik quoll aus der Wunde, die ihm der Tod des Vaters schlug — Philipp Wolf starb am 9. Mai 1887 — in die Musik des Liedes „Zur Ruh“: es war die Nänie am Grabe des Vaters. Er wendet sich an die zurückgebliebene Mutter, und ihr widmet er auch zärtlich-warm seine 6 Lieder-Erstlinge die 1887 erschienen. „Meiner lieben Mutter“ steht einfach auf dem Titelblatt. Man mag aus dem verschiedenen Klang dieser Widmungen die Töne einer besonderen Vater- und einer besonderen Mutterliebe hören, aber der mächtige Grundton einer beide Eltern umfassenden Sohnesliebe wird uns noch oft aus seinem Leben entgegenklingen und aus den vielen poesievollen Briefen zu hören sein, die er aus der Fremde nach Hause schrieb.
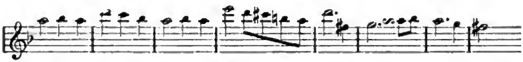
So sass er im traulichen Nest der Heimat. In der deutsch-slavischen Gegend, in der er als Knabe aufwuchs — Wolf spielte übrigens später öfter mit dem Gedanken einer möglicherweise romanischen Abkunft — hatte die Natur ihre schönste Scene aufgerichtet. Dort lernte er schauen, und die Bilder des klaren Mondes, die Worte des Windes, das Rauschen der Wälder nahm er im Schrein seines Herzens mit in die Fremde, wo sie in seine Lieder flossen. Auch der Poet regte sich schon im Knaben und sein literarisches Interesse verraten manche kleine Spottverse, die er an die Hausgenossen oder Respektspersonen des Städtchens heftete.

*) „Im Sommer“, „Mailied“ und „Geistesgruss“.

Blättern wir aber in der Chronik der jungen Tage Hugo Wolfs zurück, so finden wir, dass er zwar nicht ohne Musik, nicht aber für die Musik erzogen wurde. Im Vaterhaus war die Tonkunst eine gute Gesellschafterin, eine Zeitvertreiberin, mit der man gerne auf gutem Fusse stand, der man aber doch nur so weit zugethan war, als sie Angenehmes zu vergeben hatte.

So kam er an das Reich der Tonkunst von der heiteren Seite des Vergnügens heran, nicht auf dem rauhen Weg der Pflicht. Opernpotpourris und Salonorchester führten ihn ein. Wie ganz anders etwa Carl Loewe, der Sohn des Kirchenkantors, der neben seinem Vater an der Orgel stand, und das musikalische A-B-C aus den alten Choralbüchern lernte. So sagt denn Loewe auch in seiner Selbstbiographie mit Bedeutung: „Wie oft wurden diese ernsten Melodien (sc. des Chorales) an mir vorübergeführt. Wohl kann ich sagen, dass ich der einfachen Schönheit dieser alten Musik gar vieles verdanke, wie auf dem Fundament des Chorales überhaupt sich jedes wirklich musikalische Talent glücklich entfalten wird."

In Wolfs Biographie lässt sich dieses Wort nicht wiederholen. Sieht man seine allerersten Instrumentalversuche durch, so findet man all das Schnörkelzeug und das flache Figurenwerk der Salonmusik mit Vorliebe reproduziert. In diesem Genre fing er zu schreiben an; sein Ohr und seine Finger dachten in diesem Genre. Da ist unter den zahlreichen Knabenarbeiten auch ein Konzert für Violine und Klavier aus dem Jahre 1877 vorhanden, es steht in d-moll mit folgendem „Hauptthema":



Die Klavierbegleitung dazu, anfangs in Sechszehntelschlägen, schwelgt später geradezu in Skalen- und Passagenwerk à la Th. Östen, oder irgend eines beliebten Potpourri-Erzeugers. Hugo Wolfs Kunst entfaltete sich also gewiss nicht auf dem Fundament des Chorales; und es ist ein psychologisches Wunder, dass er kurz nach „Werken" und neben „Werken", wie diesem d-moll-Konzert, Lieder schaffen konnte, die er selbst der Aufnahme in seine ersten Hefte würdigte. So ist der „Morgenthau" schon 1877, die „Spinnerin" 1878, das „Vöglein" im selben Jahre entstanden, auch das reizende „Mausfallensprüchlein", ein ganz „reifer Wolf", gehört der frühesten Zeit an und so hat sich sein Genius — fast möchte man sagen — gegen die erste musikalische Erziehung durchgesetzt. Und ich beschliesse dieses einleitende Kapitel nicht gern, ohne noch einer originellen musikalischen Fähigkeit Wolfs zu gedenken, die er in der Heimat gewann: er spielte die — Maultrommel, aber so primitiv das Instrument auch sein mag, so entzückend und so köstlich klang es von Wolfs Lippen.



ERINNERUNGEN AN HUGO WOLF

Von Paul Müller-Grosslichterfelde

1.

Eines Tages zu Anfang des Jahres 1892 las ich in einer Zeitung die Notiz, Herr Hugo Wolf aus Wien werde demnächst einen Liederabend in der Sing-Akademie in Berlin veranstalten mit eigenen Kompositionen zu Dichtungen von Goethe, Eichendorff, Mörike, Gottfried Keller und aus dem spanischen Liederbuch von Geibel und Heyse. Der Name des Komponisten war mir so gut wie unbekannt, flüchtig hatte ich ihn einmal erwähnen hören mit der Bemerkung, seine „Begleitungen“ seien sehr schwer. Damals hatte ich kaum darauf Acht gegeben, jetzt aber fielen mir die vornehmen Dichternamen auf. Doch mal wieder einer, der aus der Quelle schöpfte, der sich bei Mörike und Keller zu Gaste lud, den bisher Vernachlässigten! Freilich, diese Männer gaben den Komponisten andere Nüsse zu beissen auf, als die Limonadendichter der siebziger und achtziger Jahre, bei denen mir immer das schöne Wort Beaumarchais' in den Sinn kam: Ce qui est trop fade pour être dit, on le chante. Ich wanderte also nach der Potsdamerstrasse zu Herrn Raabe, bei dem man sicher sein konnte, alles neu Erschienene sofort zu erhalten und fragte nach Liedern von Hugo Wolf. Alsbald wurde mir ein grosser Stoss, dicke Bände und Hefte vorgelegt. „Ja, wird der Mann denn so viel gekauft, dass Sie sich gleich ein Dutzend Exemplare von seinen Liedern hinlegen?“ „Nein,“ war die Antwort, „das ist ausser der Bandausgabe nur ein vollständiges Exemplar in Heften. Nehmen Sie nur mit, soviel Sie wollen, kaufen thut das doch kein Mensch.“ Ich griff, ohne lange zu wählen, nach einigen Heften und eilte damit nach Hause. Dort fand ich eine Karte eines musikalischen Gesinnungsgenossen vor. Wollen Sie nicht heute Nachmittag um 5 Uhr zu Duysen kommen? Hugo Wolf trägt einem kleinen Kreise seine Lieder vor. Sie werden es nicht bereuen! Natürlich folgte ich mit Freuden der Einladung. Bei Duysen fand ich den Schreiber der Karte und einen kleinen Herrn in hellgrauem Anzug damit beschäftigt, einen Flügel zurecht zu rücken. Wir stellten uns vor, und um etwas zu sagen, äusserte ich Herrn Hugo Wolf meine Freude, einen Künstler kennen zu lernen, der anständige Dichter komponiere.

Wolf schien sich über das Kompliment zu freuen, das doch nur seinem poetischen Geschmack galt. Ich konnte ihn jetzt näher betrachten. Eine kleine, fast zierliche Gestalt mit etwas vorn übergebeugter Haltung und vorgeschobenen Schultern. Ein blasses Antlitz mit deutlichen Spuren schwerer seelischer Leiden, aschblondes, nicht reichliches, emporstehendes Haupthaar, ein kümmerlicher Schnurr- und Spitzbart. In diesem Antlitz ein Paar wunderbar tiefer brauner Augen, voll Trauer und Schönheitsdurst. Doch war er an dem Tage sichtlich gut gelaunt, wie ein siegesbewusster Feldherr am Vorabend einer Schlacht. Die kleine Zahl der Geladenen war bald beisammen, und nun ging es ans Musizieren. Der Tenor singende Herr, der im Konzert witwirken sollte, sang einige Stücke. Er war für den erkrankten Ferdinand Jäger eingesprungen und fühlte sich in dem ihm fremden Stil der Lieder unbehaglich, so dass der Eindruck kein reiner war. Er musste aber bald fort, und nun trug Wolf seine Lieder selbst vor. Zunächst las er die Dichtungen vor, im reinsten steirischenDialekt, aber so von innen heraus empfunden, dass nur ein ganz thörichter Mensch an jener Äusserlichkeit hätte Anstoss nehmen können. „Ist das nicht zum Heulen schön?“ fragte er, als er Mörikes herrliches Gedicht „In ein freundliches Städtchen tret' ich ein“ gelesen hatte. Und dann fing er an zu singen. Er hatte weder Stimme noch Schulung, und doch war der Eindruck unbeschreiblich. Ich fragte mich: Wie ist es möglich, dass jemand ein Gedicht, das er nicht selbst geschaffen, das er sich erst durch Nachempfinden zu eigen machen muss, so in Musik setzen kann? Da war bei dem hingebendsten Lauschen auf den Herzschlag der Dichtung eine Plastik der Ausdrucksweise, eine Klarheit und Treffsicherheit in den Motiven, dass man garnicht die Empfindung hatte, ein komponiertes Gedicht zu hören, sondern dass das Gedicht selbst Musik geworden sei, die Musik keine Illustration des Gedichts, kein Rahmen, kein Hintergrund, sondern das Gedicht selbst zur höchsten Erscheinung gesteigert. Und wie stellte Wolf den Klavierpart dar! Er hatte eine schöngebildete, kleine Hand, die nicht mehr als eine Oktave spannte. Seine Technik war bedeutend, ohne virtuos zu sein. Aber der Zauber kam wieder aus dem Innern. Sein Ton hatte eine weiche Fülle, eine satte Kraft, die man bei dieser zierlichen Hand kaum hätte für möglich halten sollen. Und auch hier die plastische Gestaltungskraft! Es war schon ein Vergnügen, ihn einen Accord anschlagen zu hören! Es „sass“ eben alles bei ihm. Die Themen traten in klaren Linien heraus, der Anschlag war von wunderbarer Modulationsfähigkeit und der Rhythmus von zwingender Gewalt.

Wolf war unerschöpflich im Geben. Wie im wachen Traum zogen sie an mir vorüber, all die Gestalten: der Musikant, der Schreckenberger und sein Kumpan, der Glücksritter, beide durch das gleiche, nur rhythmisch

veränderte Motiv köstlich charakterisiert, der Alte, der dem musizierenden Studenten lauscht (ein echter Spitzweg), der Tambour, dann wieder die landschaftlichen Stimmungsbilder „Anakreons Grab" mit seiner unchristlichen Friedhofsstille und so grundverschieden von ihm Mörikes „Auf ein altes Bild" und zum Schluss den grausigen „Feuerreiter". „Jetzt will ich Ihnen was singen, da sollen Ihnen die Haare zu Berge stehen," hatte Wolf seinen Vortrag eingeleitet.

Es war ein Genuss, wie ihn der Konzertbesucher nie haben wird. Wolf war glückselig, Liebe und Verständnis zu finden. Nur einmal wetterleuchtete es. Es entstand nämlich in der Centralheizung ein klapperndes Geräusch, das er für einen Ausfluss menschlicher Bösartigkeit ansah. „Aber ich bitt' Sie, das ist doch wirklich eine Rücksichtslosigkeit," fing er an. Zum Glück konnte die Störung sofort beseitigt werden. Zum Schluss gab es noch ein kleines Satyrspiel. Unter den Anwesenden befand sich ein verdienter Musikgelehrter, der auch Sänger ist oder war. Als die Vorträge zu Ende waren, näherte er sich Wolf und hub also an: „Sagen Sie, mein verehrter Herr Wolf, haben Sie nicht auch etwas für Bass geschrieben, für Bass, ich singe nämlich Bass, sehen Sie, so etwas wie —" dabei näherte er sich dem Flügel und spielte die Einleitungstakte zu Schumanns Grenadieren. „Das ist scho' recht, aber I schreib' Ihna nix, dees kann ich Ihnen sag'n", lautete die Antwort. Er hatte so etwas von Gönnerprotzentum gewittert.

Kurz darauf fand das Konzert statt, das trotz der mittelmässigen Leistungen der Sänger einen grossen künstlerischen Erfolg hatte. Ich wollte nach dem Konzert mich bei Wolf bedanken, aber er war so von Gratulanten umringt, ehrlichen und unehrlichen, dummen und gescheiten, Männern und Weibern, dass ich lieber von hinnen zog. Am nächsten Morgen suchte ich ihn vergeblich in seinem Hotel in der Linkstrasse auf und gab meine Karte ab. „Die Karte hab' ich heute noch," sagte er mir vier Jahre später in Mannheim. „Sie sind damals der Einzige gewesen, der mir nach meinem Konzert einen Besuch gemacht hat." Ich ging zu Herrn Raabe und kaufte mir sämtliche Lieder von Hugo Wolf.

2.

Im Jahre 1894 führte der Philharmonische Chor unter Siegfried Ochs eine Anzahl Chorwerke auf: „Der Mensch und das Leben" von d'Albert, Wolfs „Elfenlied" aus dem Sommernachtstraum, seinen ursprünglich für eine Singstimme geschriebenen, dann für Chor und Orchester bearbeiteten „Feuerreiter" und zum Schluss Bruckners gewaltiges Te deum. D'Albert dirigierte sein Werk selbst, Ochs die übrigen. Zwei von Wolf selber instrumentierte Lieder, die seinen Chorwerken vorangingen, „Margits Gesang"

aus Ibsens „Fest auf Solhaug“ und „Anakreons Grab“ von Goethe fanden keinen besonderen Anklang, dagegen machten das Elfenlied und besonders der Feuerreiter den tiefsten Eindruck. Das Publikum verlangte den Komponisten zu sehen, aber er erschien nicht. Das minutenlange Klatschen erlahmte schliesslich, und hier und da erhob sich Widerspruch gegen den „hochmütigen“ Tondichter. Wie anders Anton Bruckner! Als nach dem riesigen Te deum ein wahrer Beifallssturm losbrach, erschien strahlenden Antlitzes der ehrwürdige, kindliche alte Meister, verbeugte sich linkisch nach allen Seiten immer und immer wieder, zum Chor, zum Publikum, zum Orchester, zum Dirigenten. Recht hatte er, der alte schwer geprüfte Mann, sich an dem ehrlichen Jubel zu freuen, an der späten Entschädigung für die Unbill, die er von vielen, und nicht bloss von schlechten Leuten erfahren. Aber Wolf hatte auch recht. Nicht Hochmut war es, der den freilich stolzen, selbstbewussten Künstler abhielt, den Dank der Versammelten entgegenzunehmen, sondern eine unüberwindliche Abneigung gegen alles Dekorative. Als ihn einmal der Redakteur einer Zeitschrift um Lebensgeschichte und Bildnis für sein Blatt ersuchte, antwortete er: „Ich heisse Hugo Wolf und lebe noch: die blöde Fratze thut nichts zur Sache.“ Diese Zurückhaltung, der Mangel an Weltklugheit, die Unfähigkeit, mit der Scheidemünze gesellschaftlicher Höflichkeit zu zahlen, hat Wolf im Leben viel geschadet; besonders dem verwöhnten, schwer zu behandelnden Volk der Sänger gegenüber, wusste er, dem es stets nur um die Sache zu thun war, selten den richtigen Ton zu treffen. Eine unser besten Sängerinnen, Frau Emilie Herzog, die, wie nur sehr wenige ihrer Kolleginnen, ihr grosses Können stets bereitwillig in den Dienst aufstrebender Künster gestellt, erzählte mir einmal so eine Probe von Wolfs sachlicher Rücksichtslosigkeit. In einer Gesellschaft, zu der beide geladen waren, wurde Wolf aufgefordert, einige seiner Lieder vorzuführen. Er bat Frau Herzog ein Lied zu singen, das sie wohl mal angesehen, aber nie studiert hatte. Sie lehnte zunächst ab, liess sich aber durch Wolfs Drängen, der wohl wusste, was er ihrem Können zumuten durfte, bestimmen. Aber, o Unglück! plötzlich bricht Wolf, der am Klavier sass, ab: ‚Was machen Sie denn da? Das war falsch, noch mal!‘ „Zunächst war ich starr“, erzählte Frau Herzog, „und dann — ja dann habe ich es eben noch mal gemacht.“ Bravo! Aber Hand aufs Herz, verehrte Sänger und Sängerinnen, wer von Ihnen würde sich das bieten lassen in einer Gesellschaft! „Nie in meinem ganzen Leben sing ich wieder eine Note von dem unverschämten Kerl!“

3.

Gegen Ende des Jahres 1895 kamen mir Gerüchte zu Ohren, die später sich als übertrieben herausstellten, dass es Wolf schlecht gehe. Sie

erweckten in mir und gleichgesinnten Freunden den Wunsch, für die Verbreitung seiner Schöpfungen in weiteren Kreisen zu wirken und dadurch dem Tondichter Freude zu machen und womöglich auch durch grösseren Absatz seiner Kompositionen ihm materiell zu helfen. So entstand der Berliner Hugo Wolf-Verein. Wir waren uns von Anfang an bewusst, wie manches Bedenkliche solch ein Verein hat, aber wie sollten anders die Mittel beschafft werden? Den Komponisten selbst wollte ich ganz aus dem Spiel lassen: persönlich hatte ich keine Beziehungen zu ihm, glaubte auch nicht, dass er sich meiner vom Jahre 1892 her entsinne, und im übrigen wusste ich genug von ihm, um anzunehmen, dass er sich unserem Beginnen eher ablehnend gegenüberstellen werde. Eine spätere mündliche Äusserung in Mannheim, als wir uns gelegentlich der ersten Aufführung des „Corregidor" sahen, bewies mir, dass diese Empfindung richtig war. „Als mir der Baron Lipperheide von Ihrem Verein zum erstenmal erzählte, hab' ich Ihnen schreiben wollen: Sie, lassen Sie das mit dem Verein. Nachher hab ich zugesehen, dass Sie das in einer so anständigen Weise machen, da hab ich mir halt gedacht: Na, da lass ihn machen!" Schliesslich liess ich mich aber durch nahe Freunde Wolfs, die von unserem Unternehmen gehört hatten, bestimmen, ihm in einem ebenso achtungsvollen wie zurückhaltenden Schreiben unseren Plan auseinanderzusetzen, indem ich das Cirkular, das zum Beitritt aufforderte und das Programm des ersten Abends beifügte. Die Antwort liess nicht lange auf sich warten:

Hochgeehrter Herr und Freund!

Entschuldigen Sie die Kürze dieser Briefzeilen, aber ich bin momentan mit dringenden Arbeiten dergestalt überhäuft, dass ich mir den Luxus einer ausführlichen Diskussion nicht vergönnen darf. Ihr wertes Schreiben vom 27. verwichenen Monats (nebst Beilage) hat mir eine grosse und aufrichtige Freude gemacht. Die diskretvornehme Signatur der einleitenden Zeilen, den Zweck des Vereines darlegend, die sinn- und geschmackvolle Wahl in der Zusammenstellung des Programms wie nicht minder die in ihrer Einfachheit und Zurückhaltung dennoch so herzlichen und verständnissvollen Zeilen Ihres Briefes — diess Alles musste mich, trotz meiner Abneigung gegen jegliches Vereinswesen — die Wagnervereine vor Allem mitinbegriffen — wahrhaft sympathisch anmuthen. Hoffen wir, dass der junge Verein, der mir die grosse und unverdiente Ehre erweist, meinen verfehmten Namen auf seine Fahne zu setzen, wie nach aussen hin zunehmen, auch nach innen zu erstarken und seinen ursprünglichen Intentionen, die ihn zum Leben erweckt, bis in die Zukunft hinein treu bleiben möge. Mit dem Ausdrucke herzlichster Ergebenheit ganz der Ihrige

Wien, 5. Februar 1896. Hugo Wolf.

P. S. Programme sowohl als Mittheilungen über den Verlauf des ersten Abends werden heftigst gewünscht.

Der Text zum Corregidor ist doch eingetroffen? Sobald der Klavierauszug erscheint, werde ich mir erlauben, Ihnen ein Exemplar zu verehren. Die Aufführung des Werkes soll in Mannheim am 22. Mai d. J. stattfinden.

Von der Zeit ab hat Wolf bis zu seiner Erkrankung unserem Verein eine thätige, stets rege Teilnahme bewahrt. Besonders interessierte ihn die Zusammenstellung der Programme. Einen in dieser Hinsicht geäusserten Wunsch konnten wir ihm leider nicht erfüllen. Er hatte unter dem 24. Februar 1896 geschrieben:

„Schliesslich möchte ich in Bezug auf Zusammenstellungen von Programmen für unsren Verein einen Vorschlag machen, an dessen Ausführung mir sehr viel gelegen wäre. Da der neue Verein sich nun doch der ziemlich undankbaren und mühevollen Aufgabe unterziehen will, zur Verbreitung meiner Arbeiten das Seinige beizutragen, sei es mir vergönnt, auch meinerseits mit Rath und That mich daran zu betheiligen. Zu diesem Behufe proponire ich, bei künftigen Programmentwürfen systematischer zu Werke zu gehn, etwa in folgender Weise. Sie veranstalten in einer Conzertsaison fünf interne Abende. Sie beginnen nun der Reihe nach, 1. Abend: eine Auswahl von Gedichten nur nach Mörike, 2. Abend ausschliesslich Eichendorff, 3. Abend Goethe, 4. Abend Spanisches- und 5. Abend Italienisches Liederbuch. Findet sich noch Gelegenheit für einen 6. Abend, könnte man den Leuten ein gemischtes Programm auftischen, bestehend aus dem 1. und 2. Heft vermischter Gedichte und als Schlusspiece die Alten Weisen von Gottfried Keller. Wie gefällt Ihnen dieser Vorschlag? Leider war es mir bisher durch die Ungunst der Verhältnisse verwehrt, diese meine Lieblingsidee zu verwirklichen, aber jetzt, wo wir Herren der Situation sind oder es doch werden wollen, was könnte uns jetzt daran verhindern?"

Ich musste ihm erwidern, dass die Durchführung dieses idealen Gedankens sofort nicht zu ermöglichen sei. Zunächst hatten wir mit dem Bedenken zu rechnen: ‚Den ganzen Abend Wolf!' Wenn wir das durchdrückten, wenn wir dem Publikum klar machten, dass man einen ganzen Abend Wolfsche Lieder bringen könne, ohne zu ermüden, so war schon viel gewonnen. Die Forderung, den ganzen Abend einen Lyriker in den Kompositionen eines Tondichters vorzuführen, hiess von dem Publikum ein Vertrauen verlangen, das wir uns erst verdienen mussten. Dann war auch mit den verfügbaren Gesangskräften zu rechnen; endlich waren z. B. unter den Eichendorffschen Liedern (20 in der alten Ausgabe) 16 für Männer-, 4 für Frauenstimmen; und diese 4 in Stimmlage und Eigenart so verschieden, dass wir dafür mindestens zwei Sängerinnen nötig gehabt hätten. Ich machte Wolf gegenüber diese Bedenken geltend und er gab mir recht, wie ich denn überhaupt in unserem ganzen Verkehr gefunden habe, dass er sachlich begründeten Widerspruch durchaus vertragen konnte.

4.

In der ersten Zeit unseres brieflichen Verkehrs hatte Wolf den zweiten Band des Italienischen Liederbuches komponiert; 24 Nummern in der unglaublich kurzen Zeit von rund einem Monat. Am 31. März berichtete er aus Perchtoldsdorf, einer Sommerfrische in der Nähe von Wien:

„Ich wohne hier in derselben Villa, in der die Mörike-Lieder, das Spanische Liederbuch und der 1. Akt und die Hälfte des 2. Aktes vom Corregidor entstanden. Vom zweiten Band des Italienischen Liederbuches liegen bereits fünf vor. Drei davon sind humoristischen Inhalts und höchst ergötzlich."

Und am 2. Mai:

„Der zweite Band des Italienischen Liederbuches wurde am 30. April mit dem 24. Liede abgeschlossen. — Wenn Sie nach Mannheim*) kommen, sollen Sie alle neuen Italienischen hören. Was Sie von dem Spanischen Liederbuch sagen,**) gilt in viel viel höherem Masse noch von dem Italienischen und zumal von den allerneuesten. Sie werden, ich glaube nicht zu viel zu versprechen — Wunderdinge zu hören bekommen."

Das war die Art, in der sich Wolf über seine Kompositionen äusserte: schriftlich wenigstens, mündlich kann ich mich nicht entsinnen, derartiges von ihm gehört zu haben. Es wäre übrigens grundverkehrt, in solchen selbstbewussten Worten Vorboten seiner späteren Krankheit zu suchen. Sein Selbstgefühl war gesund und naiv wie seine Kunst. Wie eine Henne gackert, die ein Ei gelegt, so konnte Wolf über einen glücklichen Wurf vor Freude ausser sich geraten. So erzählte er mir später einmal, dass das Lied: „Ich hab in Penna einen Liebsten wohnen" schon in den ersten Teil des Italienischen Liederbuchs hineingesollt habe, dass es ihm aber nicht geglückt sei. Jetzt aber habe es plötzlich auf dem Papier gestanden. „Wissen Sie," sagte er, „ich habe geschrieen vor Freude, wie ich das fertig hatte. Vierzehn Tage lang bin ich's nicht los geworden," und wenn er es in der ersten Zeit vorspielte und sang, unter drei Malen that er es nicht. — —

Die ursprünglich auf den 22. Mai 1896 angesetzte erste Aufführung von Wolfs Oper „Der Corregidor" fand erst am 7. Juni in Mannheim statt. Eine Anzahl seiner Verehrer hatte sich aus Wien, Graz, Stuttgart, Tübingen, Heilbronn u. s. w. bei dieser Gelegenheit zusammengefunden. Auch ich war am 6. Juni abends von Berlin hingekommen. Am Morgen des siebenten suchte ich ihn auf; ich fand ihn in dem Saale eines Klaviermagazins im Kreise seiner Freunde gerade dabei, seine neuen „Italiener" vorzuführen, wobei ihn sein getreuer Hugo Faisst, sein Apostel in Stuttgart, unterstützte. Und so konnte ich denn diese herrlichen Stücke wieder, wie damals in Berlin, aus erster Hand geniessen.

Nachdem wir zu Mittag gespeist hatten, nahm mich Wolf mit in seine

---

*) Zur Aufführung der Oper „Der Corregidor".

**) Ich hatte ihm geschrieben, dass ich in dem Spanischen Liederbuch insofern einen Fortschritt gegenüber seinen früheren Kompositionen zu bemerken glaubte, als die straffe Form eine gesteigerte Meisterschaft beweise.

Wohnung. Wir verbrachten den Nachmittag in Gesprächen. Auf dem Flügel lag neben der prächtig gebundenen geschriebenen, wie gestochen geschriebenen Partitur des „Corregidor“ die der Carmen. Für Bizet hatte Wolf eine besondere Vorliebe, wie überhaupt für die Franzosen. Esprit, Klarheit und Knappheit schätzte er an ihnen; neben Bizet liebte er besonders Auber. Von Aufregung wegen des bevorstehenden Abends war bei ihm auch nicht eine Spur zu merken. Etwa eine Stunde vor Beginn der Aufführung übermannte ihn aber die Müdigkeit, er schlief so fest ein, dass wir (am Nachmittag hatte sich noch sein Wiener Freund Dr. Werner eingefunden) ihn wecken mussten. Es schien ihm garnichts daran gelegen, der Aufführung beizuwohnen, und heucheln war nie seine Sache. Toilette zu machen fiel ihm nicht ein; er ging in die Vorstellung in seinem hellgrauen Anzug, den er den ganzen Tag getragen hatte. Ebensowenig war er zu bewegen, der Vorstellung in der Loge des Intendanten beizuwohnen. Irgendwo hinten in einer Loge des zweiten Ranges hörte er sein Werk an. Die Aufnahme war, wo nicht glänzend, doch sehr gut. Der Komponist wurde gerufen, aber erst nach dem dritten Akte gelang es mit grösster Mühe, ihn vor den Vorhang zu bringen. Die Aufführung war gut, aber nicht hervorragend. Der Vertreter der Titelrolle war seiner Aufgabe nicht soweit Herr geworden, um die Mischung von Bösartigkeit und unfreiwilliger Komik, die in dieser Rolle liegt, glaubhaft zur Erscheinung zu bringen. Die Vertreterin der Frasquita war eine junge Anfängerin, bei der das Können hinter dem anzuerkennenden Wollen beträchtlich zurückblieb. Die übrigen Rollen waren gut besetzt. Ich muss hierbei bemerken, dass die an und für sich schon sehr bedeutende Aufgabe der Sänger dadurch noch ganz ausserordentlich erschwert war, dass der Klavierauszug erst ganz kurze Zeit vor der Aufführung erschien. Die Sänger hatten ihre Partieen zunächst aus den ausgeschriebenen Singstimmen studieren müssen. Dass sie bei diesem Studium manchmal in Verzweiflung gerieten, wird jeder begreifen, der Wolfs Behandlung der Singstimme kennt. Dazu nun seine Art, mit den Sängern umzugehen, die wir oben schon kennen gelernt haben. Die Stimmung der Darsteller gegen den Komponisten fand darin ihren Ausdruck, dass an dem sich anschliessenden Abendessen mit Ausnahme des Regisseurs, der noch eine kleine Rolle übernommen hatte, von den Mitwirkenden niemand teilnahm. Da das Ende der Saison unmittelbar bevorstand wurde der „Corregidor“ nur noch einmal aufgeführt. Zum Herbst ging der Kapellmeister Röhr, der das Werk einstudiert hatte, nach München; einige der Darsteller verliessen gleichfalls Mannheim, und so wurde die Oper beiseite gelegt. Am Tage nach der ersten Aufführung riefen mich meine Berufspflichten nach Berlin zurück, doch hatten wir für den Sommer ein Zusammentreffen verabredet.

5.

Nachdem ich, wie alljährlich, im Juli meine Alpenwanderungen, diesmal in dem wildherrlichen Karwendelgebirge, beendigt hatte, folgte ich zu Anfang des August einer Einladung des Freiherrn von Lipperheide auf seine in der Nähe des Städtchens Brixlegg herrlich gelegene Besitzung Schloss Matzen. Wolf kam einen Tag später. Dr. Potpeschnigg und ich holten ihn am späten Abend in Jenbach von der Bahn ab. Wolf hatte in seinem Koffer die Manuskripte der italienischen Lieder, die gerade im Druck waren, und vertraute ihn höchst ungern dem Kutscher an. Und richtig, plötzlich hält der Wagen, der Koffer war hinuntergefallen. Wolf war ausser sich und tobte gewaltig. Natürlich war das Unglück binnen kurzem beseitigt, der Koffer war glücklich wieder untergebracht, diesmal aber im Wagen, und die Fahrt ging weiter. Den armen Teufel von Kutscher aber hatte der Aufwand von Temperament, den unser Freund sich geleistet hatte, so erschüttert, dass er beim Aussteigen sich angsterfüllt ob der Folgen, die seine Unachtsamkeit haben könnte, stotternd an Wolf wandte: „I—i—i möcht schön bitten, dass der Herr dem Herrn Baron nix sagen thät." — „A was nit gar, machen's Ihnen keine Sorg." Dr. Potpeschnigg ging nach Brixlegg hinunter zu seiner Familie. Der Baron war den Abend abwesend, und so sassen wir denn bald zu zweien im gemütlichen Zimmer. Wolf ass wenig, packte mir aber den Teller hoffnungslos voll. Nachdem ich, um ihn nicht zu kränken, soviel wie nur irgend möglich gegessen hatte, gingen wir mit der Laterne hinauf nach dem Jagdhäusel, das etwas höher, etwa 5 Minuten von dem Schloss entfernt liegt. Hier hatte Wolf einen grossen Teil seines „Corregidor" komponiert. Es war ein einfaches Bauernhäuschen mit zwei Stockwerken, unten ein Arbeitszimmer und die Küche, oben zwei Schlafzimmer. Der Anblick der traulichen Arbeitsstätte so vieler Wochen ging ihm sichtlich zu Herzen. Auf dem einfachen Bauerntisch lagen einige Bogen Notenpapier, auch die Tintenflasche stand noch da. „Da schauen's, grad' noch wie damals;" dann ergriff er die noch halbgefüllte Tintenflasche: „Mehr Tinte hat die ganze Oper nicht gekostet." Als wir hinaufgingen, fand er sein Schlafzimmer verändert, vor seiner Ankunft hatte ein Ehepaar dort gewohnt, und das nunmehr überflüssige Bett war noch nicht hinausgethan. Er blieb in der Thür stehen: „Ja, was ist denn jetzt dees? Ah, das kann net so bleiben." Dann vergewisserte er sich, dass in meinem Zimmer alles in Ordnung sei (nicht ein einziges Mal hat er diese Aufmerksamkeit versäumt), und dann setzten wir uns zu einem Plauderstündchen auf den Flur, der nach dem Balkon hinausging. Wir hatten eine Menge zu erzählen und zu besprechen (das Wesentliche werde ich weiter unten mitteilen). „Die Mitternacht zog näher schon", plötzlich unterbrach sich Wolf, riss die Augen auf und sass starr da: „Still! Hören

Sie was? Hören Sie nix? Teufel, die Mäus! Da werd' ich die Nacht wieder mit dem Antiphon schlafen müssen." Diese Plage hatte ihn schon bei seinem langen Aufenthalt viel zu schaffen gemacht. Er hatte sich damals ein paar Katzen gehalten, die er zärtlich liebte, die aber seine Zuneigung nicht soweit erwiderten, um in hellen Frühlingsmondnächten ihm zu Gefallen ihre liebesabenteuerlichen Fahrten aufzugeben; und so waren wieder neue Nöte erwachsen, wenn er abends seine Beschützer gegen die Mäuse einfangen wollte. Er hatte überhaupt die Tiere sehr gern: auf dem Gute befanden sich eine Anzahl ganz junger langhaariger Bernhardiner, die mit ihrer tappsigen Possierlichkeit und ihrem flaumweichen Fell ihn in so nachhaltige Begeisterung versetzten, dass er durchaus einen von den kleinen Kerlen mit nach Wien in seine drei Treppen hoch gelegene Wohnung nehmen wollte.

Es hatte sich eine kleine Gesellschaft von Freunden und Verehrern Wolfs zusammengefunden, der schon erwähnte Dr. Potpeschnigg, Rechtsanwalt Faisst aus Stuttgart, Dr. Kauffmann, der Sohn des Tübinger Musikdirektors, und mein Freund Dr. Rudolf Meyer aus Berlin. Es wurde ausgiebig Musik gemacht und Wolf, der, wo er Liebe und Verständnis herausfühlte, ebenso liebenswürdig sein, wie er leerer Phrasenmacherei und anmassendem Nichtkönnen gegenüber grob werden konnte, führte mit Faisst und Meyer eine ganze Reihe seiner Lieder vor. Es waren ebenso lehr- wie genussreiche Stunden. Ganz besonders achtete er (wie dies übrigens auch von Schubert berichtet wird) auf strengen Rhythmus: „Machen Sie mir ja kein ritardando, wo ich nichts hingeschrieben habe; es steht schon alles so da, wie es gemacht werden soll." Wenn man aber doch einmal mit Tempoveränderungen, ohne dass es vorgeschrieben war, seine Absicht traf, so konnte er sich herzlich freuen. So, als ich meinem Freunde Meyer Mörikes „Denk es o Seele" begleitete, nahm ich vor den Worten: „Zwei schwarze Rösslein weiden auf der Wiese", das Tempo bewegter. Als wir fertig waren, sagte Wolf: „Das hat mich besonders gefreut, dass Sie an der Stelle das Tempo schneller genommen haben", und trug die Bezeichnung „bewegter" in sein Exemplar ein.

Da für den Herbst das erste öffentliche Konzert des Berliner Vereins bevorstand, in dem Frau Herzog und Herr Karl Lang singen und ich den Klavierpart übernehmen sollte, war es mir von grosser Wichtigkeit, Wolfs Auffassung seiner Lieder kennen zu lernen. Unvergesslich sind mir die Stunden, in denen er damals und später in Wien mit mir sie durchnahm. Wenn ich bedenke, wie manchmal diese Stücke, und nicht nur von Dummköpfen „verhauen" werden, so erfüllt mich ein tiefes Dankgefühl, dass ich so reichlich an der Quelle habe schöpfen können. Vielleicht finde ich noch einmal Gelegenheit, diese Belehrungen und Anregungen Wolfs behufs lebendiger Tradition zu veröffentlichen.

Noch eine andere Bekanntschaft verdanke ich jenen Tagen, die mir eine neue Welt erschloss: Anton Bruckners Symphonieen. Neben Richard Wagner genoss der grosse Wiener Symphoniker Wolfs glühende Verehrung. „Der einzige unter den Lebenden, vor dem ich mich beuge,“ hatte er mir einmal geschrieben. Jetzt spielte er uns mit Potpeschnigg an einem Nachmittag geschlagene drei Stunden die zufällig vorhandenen Symphonieen: eine Strapaze für den mit dem Gewaltigen nicht Vertrauten, aber ein „Götterfrass“ mit Goethe zu reden. Seit jener Zeit hat Bruckner auch in Berlin, langsam und sicher, Boden gefasst, und die Art und Weise, wie mancher Vertreter der Berliner Kritik den grossen Mann behandeln zu dürfen glaubte, wird bald höchstens noch als eine Illustration zu Lichtenbergs Ausspruch gelten: „Wenn ein Kopf und ein Buch zusammenschlagen, und es klingt hohl: muss es denn immer das Buch gewesen sein?“

So wurde denn in Schloss Matzen viel und gut Musik gemacht. Unser verehrter Wirt, der nicht eigentlich musikalisch beanlagt war, liess diese anstrengenden Genüsse mit grosser Geduld und Liebenswürdigkeit über sich ergehen; aber so gegen die 11. Abendstunde stand er still auf und kehrte mit einem dicken grünen Buch mit rotem Schnitt zurück, und nachdem er eine Weile darin geblättert hub er, sobald eine Pause entstanden war, mit kräftigem Bass an: „Hier sind wir versammelt zu löblichem Thun“, was denn zugleich eine Anerkennung des bisher Geleisteten und ein sinnreicher Übergang „zu neuen Thaten“ war. Dann dauerte es manchmal noch recht lange beim roten Tiroler.

6.

Als ich nach Berlin zurückgekehrt war, lag mir die Vorbereitung des ersten öffentlichen Konzerts unseres Vereins ob. Wir hatten in Matzen das Programm in den Grundzügen festgestellt, was uns nicht schwer fiel, da uns die Individualitäten der mitwirkenden Künstler, Frau Herzog und Herr Lang, bekannt waren. Das Konzert fand am 18. Oktober in der Singakademie statt und hatte beim Publikum einen durchschlagenden Erfolg. Auch die Kritik sprach sich mit wenigen Ausnahmen durchaus anerkennend, zum Teil begeistert über den Komponisten und die Sänger aus. Aus Wolfs Antworten auf meine Berichte spricht die helle Freude über das Gelingen des Unternehmens. Das übertriebene Mass von Anerkennung und Dank, das er mir bei dieser wie bei weiteren Gelegenheiten zollte, verbietet mir seine Freudenausbrüche hier wiederzugeben. Wie aber die Freude, die er über diesen Erfolg empfand, anregend auf seine produktive Thätigkeit wirkte, mögen die folgenden Zeilen beweisen:

Wien, den 23. Oktober 1896.

Liebster! Ich hatte gestern Nacht die vorsngehenden Zeilen bereits unter Couvert gegeben, öffne dasselbe aber wieder, ds heute morgens Ihr liebes Schreiben mit den Recensionen eintraf. Heute ist überhaupt ein glücklicher Tsg für mich, da mir ein Lied, das mich Jahre hindurch schon verfolgt und für dss ich sbsolut den richtigen Ton nicht finden konnte, endlich gelungen ist, zwsr mit msnchen Unterbrechungen und unter sehr viel Mühen (bei mir eine gsnz susnshmsweise Erscheinung), das aber grandios susgefsllen ist. Die Sache lag daran, dass dss Gedicht von Robert Reinick „Morgenlied" betitelt ist. Meiner Ansicht nach ist dieses Gedicht aber kein Lied. Dsran nun lsg's. Ich taufte den Titel in „Morgenstimmung" um und sofort änderte sich die Ssche. Urtheilen Sie nun selber nach dem Gedicht, dss ich hersetze, ob ich recht gethsn hsbe.

Bald ist der Nacht
Ein End' gemacht
Schon fühl' ich Morgenlüfte wehen.
Der Herr, der spricht:
„Es werde Licht!"
Da muss was dunkel ist vergehen.

Vom Himmelszelt
Durch alle Welt
Die Engel freudejsuchzend fliegen;
Der Sonne Strahl
Durchflsmmt das All. —
Herr, lsss uns kämpfen, lass uns siegen!

Dass dieses Lied („o dieses Lied", sage ich wie Freund Beckmesser) endlich gelungen ist, versetzt mich in die erfreuliche Lage einen Herzenswunsch von mir zu befriedigen, indem jetzt das Gesellenlied und die Skolie eine schöne Triss bilden werden, die noch vor Weihnschten im Druck erscheinen soll. Dss werden drei prächtige „Lieder" sein. Aber weder die Morgenstimmung noch die Skolie sind Lieder im eigentlichen Sinne des Wortes. Lied ist nur das Gesellenlied. Aber was thut's. „Name geht wohl hin," wie's im westöstlichen Divsn heisst.*) Auch die drei Gesänge zum Fest auf Solhsug werde ich jetzt herausgeben." ...

Zu Weihnachten wollte ich Wolf eine Freude bereiten, womöglich eine solche, die ihn zur Produktion anregen sollte. Ich schickte ihm also zwei Werke, sein Lieblingsbuch, den „Don Quixote" in der illustrierten Pforzheimer Ausgabe aus dem Ende der 30er Jahre, und die Gedichte Michelangelos in der Übersetzung von Walter Robert-Tornow. Am Weihnachtsabend hatte er die Bücher erhalten, am ersten Feiertage schrieb er mir den folgenden Brief:

Mein lieber, lieber Freund!

Ich benutze die frühe Morgenstunde des Christtages, um Ihnen für Ihr pompöses Geschenk zu danken. Nein, wsr das eine herrliche Überraschung! Mit den Gedichten Michel Angelos haben Sie mir eine nicht zu beschreibende Freude ge-

*) „Komm, Liebchen komm" aus dem Buch „Suleika".

macht. Ich sehe schon einen stattlichen Liederband nach Michel Angelo vor mir. Sind das herrliche, urkräftige Sachen! Dem Manne glaubt man doch jedes Wort, das seiner Feder entflossen. Zu meiner Schande muss ich gestehen, dass mir der Dichter Michel Angelo bisher eine terra incognita war. Um so grösser nun ist mein Entzücken über diese neue Entdeckung. Haben Sie tausend Dank dafür. Und nun noch die herrliche Ausgabe des Cervantes, mit der Sie mich beglückten! Ach Sie Verschwender! Der „aufgemöbelte"*) Don Quixote war unser Aller Entzücken. Stilvolleres als diesen köstlichen Einband giebt es schon gar nicht mehr. Nun schäme ich mich fast des dürftigen Gewandes meiner Weihnachtsgabe,**) die ich so ohne Aussteuer vom Stapel laufen liess. Als mir die gute Idee kam, die Bände mit einem schmucken Gewande auszustatten, war es leider schon zu spät. Sie hätten bis nach Neujahr darauf warten müssen. Hoffentlich entschädigt Sie einigermassen der Inhalt für die allzudürftige Form.

Den Weihnachtsabend verbrachte ich bei Mayreders in sehr animirter Stimmung. Es waren nur einige Verwandte anwesend, lauter feine, liebe, charmante Leute. Mayreders überraschten mich durch ein prachtvoll eingerahmtes Bild meiner leider allzu früh verstorbenen Freundin Frieda von Lipperheide.***) Das Bild der Verewigten ist nach dem Gemälde meines Freundes Karl Richelt (Neffe der Baronin) in Holzschnitt, aber ganz meisterhaft ausgeführt. — Ferner wurde mir eine herrliche Radirung Klingers: Böcklins Toteninsel in allergrösstem Format, ebenfalls in prachtvollem Rahmen von Mayreders verehrt. Frau Köchert bedachte mich mit einem exquisiten Schaukelstuhl, der mich im 7. Himmel versetzt, einem Blumentischchen mit der herrlichsten Flora und einem japanischen schneeweissen Ziegenfell von kolossalen Dimensionen, ausserdem mit einem kunstvollen silbernen Essbesteck, anspielend auf meine Wirthschaft, die eine verzweifelte Ähnlichkeit mit der im 3. Lied der neuen Italienischen†) aufweist. Grohe stellte sich mit einem Klavierauszug von l'enfance du Christ (Berlioz) ein. Sie ersehen daraus, wie freigebig diesmal das Christkindl war. — — —

Fröhliche Weihnachtsferien und ein glückseliges Neujahr! Immer der Ihrige

Wien, 25. Dezember 1896. Hugo Wolf.

Ich habe diesen Brief fast in seiner ganzen Ausdehnung hergesetzt, um zu zeigen, wie kindlich sich Wolf freuen konnte über Liebes, das ihm erwiesen wurde. Was für mich aber das Wichtigste war, er hatte auf den Michelangelo angebissen. Leider ist durch den Ausbruch seiner Krankheit aus dem „stattlichen Bande" nur ein dünnes Heft geworden, das letzte, das ihm selbst zu veröffentlichen vergönnt war, aber die drei Stücke, die er komponiert hat, gehören zu dem Herrlichsten, was er geschaffen.

Schluss folgt

---

*) Ich hatte den Ausdruck mit Beziehung auf den reparierten Einband des natürlich antiquarisch erworbenen Buches gebraucht.

**) Er hatte mir die damals gänzlich vergriffene Bandausgabe seiner Mörike- und Goethe-Lieder geschenkt.

***) Die als Herausgeberin der „Modenwelt" bekannte Gattin des oben genannten Freiherrn v. Lipperheide.

†) Es ist das Stück: Mein Liebster hat zu Tische mich geladen.

HUGO WOLFS LETZTE LEBENSJAHRE, TOD UND BEGRÄBNIS

Von Dr. Max Vancsa-Wien

Hugo Wolf ist tot!

Tot! Ein solches Gefühl der Erleichterung hat dies sonst so schmerzliche Wort nur noch vor zwei Jahren hervorgerufen, als die Nachricht vom Tode Friedrich Nietzsches durch die Welt ging. Hugo Wolf hat ja selbst in Nietzsche noch den Schicksalsgenossen erblickt, und unter den Wahnvorstellungen seiner ersten Wahnsinnsperiode befand sich auch die, nun die Krankheit des grossen Dichterphilosophen erkannt zu haben und imstande zu sein, sie zu heilen.

Im I. Jahrgang der „Musik" (2. u. 3. Heft) hat Decsey den Verlauf der Erkrankung Wolfs in kurzen Umrissen geschildert bis zur Überführung in die niederösterreichische Irrenanstalt in Wien. Von diesem Zeitpunkt an will ich fortsetzen.

Es war Ende Oktober 1898. In der ersten Zeit war er sehr gedrückt, zurückhaltend und abweisend gegen seine Umgebung, aber geistig schien er allmählich wieder ruhiger und normaler zu werden. Bald empfing er auch die Besuche seiner Freunde und beteiligte sich an den kleinen Vergnügungen der armen Geisteskranken. Seine Freunde, namentlich der wenige Monate vor dem Ausbruche der Krankheit gegründete Wiener Hugo Wolf-Verein, thaten das möglichste, um ihm den Aufenthalt in der Anstalt zu erleichtern und angenehm zu gestalten. Auch der Kaiser, der sich bekanntlich auch Meister Bruckners in dessen letzten Jahren angenommen hatte, und das Unterrichtsministerium bewilligten ansehnliche Jahresgaben zur Unterstützung des unglücklichen Tondichters, und der niederösterreichische Landesausschuss gewährte weitgehende Begünstigungen in der Anstalt. Wolf bekam ein eigenes Klavier in sein Zimmer, das er in den ersten Monaten seines Aufenthaltes noch sehr fleissig benutzte. Ein glücklicher Zufall wollte es, dass der Beamte der niederösterreichischen Irrenanstalt, August Stiglbauer, Mitglied des akademischen Wagnervereins, selbst ein gediegener Musiker, Bewunderer und Kenner der Wolfschen Kunst war. Er spielte häufig mit Hugo Wolf vierhändig, selbst Bruckner wurde versucht. Wolf spielte und sang seine Lieder, und ausser-

dem hat der kernige oberösterreichische Humor Stiglbauers den Kranken, der stets viel Sinn für launige Spässe hatte, noch manche heitere Stunde bereitet.

Als die schönere Jahreszeit heranbrach, wurden vom Arzte Ausfahrten mit den Freunden und in Begleitung des Wärters gestattet; auch sein geliebtes Perchtoldsdorf, wo er so oft geweilt und geschaffen, besuchte er noch einmal. Aber gerade diese Ausfahrten weckten in ihm wieder wirre Vorstellungen. Er wollte die wohlbekannten Gegenden und Objekte nicht als echt anerkennen, besah sie mit ungläubigem Lächeln oder entrüstete sich über die schlechten Kopieen oder Imitationen der Ringstrasse, des Stephansturmes u. s. w. Nur einmal, als man ihn auf den Hochberg bei Perchtoldsdorf führte, sagte er: „Also da ist doch noch nicht alles verzaubert!" Überhaupt geriet er jetzt in eine Periode der Negierung. Zuweilen leugnete er selbst seine eigene Identität. „Ja, wenn ich der Hugo Wolf wäre," rief er dann aus.

Seit der Mitte des Jahres 1899 machte die geistige Umnachtung rapide Fortschritte, an ein Musizieren war nun nicht mehr zu denken, sein Interesse, sein Erinnerungs- und Erkennungsvermögen trübte sich, doch freute er sich noch über Besuche.

Schon zu Beginn des Jahres 1900 zeigten sich Lähmungserscheinungen, die besonders sein Sprachvermögen zerstörten. Bald vermochte er höchstens nach längeren Anstrengungen die Namen der Besucher, wenn er sie überhaupt noch erkannte, hervorzustottern, bald konnte er nur mehr unartikulierte Laute lallen.

Im August 1901 stellten sich paralytische Krämpfe ein. Er verbrachte jetzt Tag und Nacht nur mehr in seinem Gitterbette, meist schlafend, häufig die Nahrung verweigernd. Schon um Neujahr 1902 war er von den Ärzten aufgegeben und man glaubte den Tod in wenigen Tagen gewärtigen zu können. Aber sein Herz war intakt und so hat sich der Unglückliche noch über ein Jahr in seinem bejammernswerten vegetierenden Zustand erhalten.

Am Montag, den 16. Februar d. J., trat eine Lungenentzündung auf; dennoch dauerte es nahezu eine Woche, bis das schwache Leben ausgerungen, und noch während der letzten Tage und Stunden marterten ihn schauerliche Krämpfe. Erst am Sonntag, den 22. Februar, um 3 Uhr nachmittags stand das Herz des grossen Dulders still.

Am Begräbnistage, Dienstag den 24., wurde der Leichnam von der Irrenanstalt in die Beisetzkammer des nahen allgemeinen Krankenhauses überführt, die man unmittelbar vom Hofe aus betritt. Wer den grossen Meister der musikalischen Lyrik noch einmal sehen wollte, musste die Hauptstrasse, in welcher allenthalben volkstümlicher Faschingsscherz

seine Possen trieb, verlassend, sich dann im Hofe des Krankenhauses durch ein wirres Durcheinander fremder Spitalsleichenbegängnisse und durch die Schar müssiger Neugieriger und professionsmässiger Klageweiber hindurchdrängen, um in den engen, kahlen und kalten Raum zu gelangen, in welchem die sterblichen Überreste Hugo Wolfs aufgebahrt lagen. Nur die massenhaften Kränze mit ihren prunkvollen Schleifen verschönten diese Ärmlichkeit.

Man musste wohl einige Augenblicke forschen, um in dem verfallenen schmalen Antlitz die bekannten Züge wiederzufinden, aber trotz des Fremden, das in sie gekommen, waren sie doch zu erkennen, nur die Nase trat gross und spitz hervor.

Um die dritte Nachmittagsstunde setzte sich der Leichenzug von dem niedrig-kümmerlichen Ort in Bewegung nach der Votivkirche, dem gotischen Prachtbau Ferstels. Es war wie eine Symbolik auf den Triumphzug, den der arme verhöhnte Tondichter durch die Macht seiner Kunst angetreten. Aller Pomp, mit dem man grosse Männer zu Grabe trägt, war aufgeboten. Schade, dass die so herrlich gelegene und aussen so prächtige Kirche im Innern so nüchtern wirkt, dass ihr jeder Zauber des Historisch-Ehrwürdigen fehlt und dass sie eine miserable Akustik besitzt. Wie in italienischen Kirchen enthält das Schiff — ausgenommen eine ganz kleine Zahl — keine Bänke. Trotzdem war der ganze weite Raum dicht gefüllt, darunter wollten für die Öffentlichkeit gar viele gesehen werden, die für Wolf keinen Finger gerührt, die für ihn kein Wort, keinen Blick, vielleicht nur ein Achselzucken gehabt. Sie alle waren jetzt mit einem Male da. Die Reichshaupt- und Residenzstadt Wien, die Vaterstadt Windischgrätz, die Gesellschaft der Musikfreunde, das Konservatorium hatten Kränze und Vertreter geschickt, Hofoperndirector Mahler, viele Hofopernsänger, sogar viele Musikkritiker erschienen und viele, viele andere. Man konnte nicht genug staunen!

Armer Meister! Wie wäre dir noch vor zehn Jahren mit einem kleinen Bruchteil all dieser Freunde, all dieser Liebe und Wertschätzung geholfen gewesen!

Nachdem die üblichen Kirchengesänge geendet, ertönten in mystischer Abdämpfung hinter dem Altar hervor die ergreifenden Harmonieen der Eichendorffschen „Ergebung“, die Hugo Wolf zu Beginn der achtziger Jahre vertont, mit schönem Ausdruck und musterhafter musikalischer Durchführung vorgetragen von einem erst jüngst ins Leben getretenen Wiener a-cappella-Chorverein, der unter Leitung von Eugen Thomas vor wenigen Wochen in einem Konzert des Hugo Wolf-Vereins die Feuertaufe empfangen hatte.

„O mit uns Sündern gehe
Erbarmend ins Gericht!
Ich berg im tiefsten Wehe
Zum Staub mein Angesicht!“

Und dann erschollen vom Orgelchore der Kirche herab die mächtigen Klänge, die dereinst auch Anton Bruckner das letzte Geleite gegeben haben: der Choral aus dem Adagio der VII. Symphonie dieses Meisters, von Ferdinand Loewe, der selbst ein gleichaltriger Freund Hugo Wolfs gewesen und sich um ihn und Bruckner die grössten Verdienste erworben, für Blasinstrumente gesetzt, von Mitgliedern des Konzertvereinsorchesters unter seiner Leitung vorgetragen. So vereinten sich denn zu dieser erhebenden Trauerfeier noch einmal die beiden grössten Tondichter Deutsch-Oesterreichs in der nachwagnerischen Epoche, die beiden für welche die Wagnergemeinde so siegreich gekämpft.

Auf der trostlos weitläufigen Gräberheide des Centralfriedhofes ging es dann ans Abschiednehmen. Ein scharfer Wind, welcher tagsüber trübes Gewölk dahingejagt, hatte um diese Stunde den Himmel rein gefegt, hellstrahlend neigte sich die Sonne zum Untergange, als die noch immer stattliche Schar der Trauergäste an dem offenen Grabe stand. Nachdem der Sarg hinabgesenkt worden, trat der Obmann des Hugo-Wolf-Vereins, Dr. Michael Haberland vor und sprach tiefergriffen, aber in schlichter Natürlichkeit:

So versammelst Du, grosser entschlafener Freund, wieder wie einst, wenn Du uns in engem Kreise mit Deiner Kunst entzücktest, die Schar Deiner Freunde um Dich, aber es ist heute zum letztenmal und es gilt, Abschied auf immer zu nehmen.

Und aus dem kleinen Häuflein der Getreuen, die Dir im Leben nahe stehen durften, ist eine grosse Trauergemeinde geworden — diese ganze grosse Stadt, ein ganzes Volk, weit über die Grenzen des Vaterlandes hinausreichend, das heute diese Stunde des letzten Abschieds trauernd mit uns verlebt und das sich in Ehrfurcht beugt vor der Schwere Deines Schicksals, der Reinheit Deines armen, stolzen Lebens und dem Adel Deiner himmlischen Kunst.

Ja, ein schweres Schicksal haben Dir die ewigen Mächte, die über diesem Leben walten, auferlegt. Kurz war Dein Dasein, arm an kleinem Menschenglück und Freuden, von den Ehren und Gütern dieser Welt hast Du nichts, fast nichts genossen. In Armut nur Deiner Kunst lebend, bist Du, fast unbekannt, von vielen verkannt, verspottet, geschmäht, wie so mancher Genius, durch Dein kurzes Leben in ein langes, schauerliches Reich der Leiden und endlich in den allzu frühen Tod gegangen.

Aber das strenge Schicksal hat dir zum Stab gegeben einen festen, stolzen Sinn für den Alltag und Deine herrliche Kunst für die Weihe- und Feierstunden Deines Daseins. Du hast mit gelassener Würde, mit unbeugsamen Stolze, mit jenem heiligen Eifer, der nur Deiner Kunst galt und niemals Deiner Person, ein Bild des grossen Künstlers aufgestellt, von dem ein stärkender Hauch auf uns alle übergeht. Du hast den schaffenden Genius, der sich nicht wie die kleinen Talente an die Zeit verliert, sondern ihr die Wege weist, in wundervoller Kraft und Eigenart unter uns verkörpert. Dafür danken wir Dir in dieser feierlichen Stunde.

Und wir danken Dir am tiefsten für die reichen, edlen Gaben Deiner Kunst. Was Du, ein königlich Schenkender, uns gegeben, spät haben wir es erkannt, und vielen ist das Ohr noch taub und das Herz noch verschlossen für Deine neue, tiefinnerliche Sprache, in der Du Herz und Geist unserer Gegenwart zum Erklingen

gebracht hast. In entzückten, frommen Schauern hast Du Deine Eingebungen empfangen; — das einzige Glück, das Du im Leben kanntest, war, sie wegzuschenken an Menschenherzen, die sie freudig annehmen und einen Widerhall des Verständnisses gewähren wollen. Dafür nimm, Du Verklärter, den späten, allzu späten Dank der Welt in Deine Ruhe.

Und nun, wie Du in einem Deiner schönsten Lieder sangest:

Zur Ruh', zur Ruh', ihr müden Glieder,
Schliesst fest euch zu, ihr Augenlider,
Du bist allein, fort ist die Erde —
Nacht muss es sein, dass Licht Dir werde!

Nach ihm sprach das Ehren- und Vorstandsmitglied des Wiener akademischen Wagnervereins, Dr. Viktor Boller. In weit ausgesponnener Rede schilderte er das weltfremde Wesen des Tondichters, als dieser zum erstenmal in seinen Gesichtskreis trat, die hingebende Freundschaft und thatkräftige Förderung, die er im Wagnerverein, namentlich durch Josef Schalk und Ferdinand Jäger, welche ihm beide im Tode vorausgegangen, gefunden hat.

Es ist nur eine provisorische Grabstätte, in der Hugo Wolf beigesetzt wurde. Die Gemeindevertretung der Stadt Wien, die jetzt gern als kunstfeindlich verschrieen wird, hat mit würdiger Bereitwilligkeit ein Ehrengrab in der Abteilung berühmter Musiker zu widmen beschlossen,*) eine Reihe von Freunden Wolfscher Kunst, an der Spitze der Obmann des Stuttgarter Hugo Wolf-Vereins, Hugo Faisst, hat bereits namhafte Beträge für die künstlerische Ausschmückung gespendet. Hugo Wolf wird in unmittelbarer Nähe Beethovens und Schuberts ruhen!

*) Auch die Gasse, in welcher die demnächst ohnehin zum Abriss gelangende Irrenanstalt liegt und die bis jetzt den Namen Lazaretgasse führte, soll in „Hugo Wolfgasse" umgetauft werden.



BESPRECHUNGEN

BÜCHER

193. **Gesammelte Aufsätze über Hugo Wolf.** Herausgegeben vom Hugo Wolf-Verein in Wien. Bd. I und II. Verlag: S. Fischer, Berlin.

194. **Der Corregidor von Hugo Wolf.** Herausgegeben vom Hugo Wolf-Verein in Wien. Redigiert von Edmund Hellmer. Ebenda.

195. **Hugo Wolfs Briefe an Emil Kaufmann.** Herausgeg. von E. Hellmer. Ebenda.

193. Wie sich Wolfs Persönlichkeit in der Zeit seiner künstlerischen Entwickelung und auf der Höhe seines Schaffens in den Köpfen von Dichtern, Musikern und Gelehrten wiederspiegelte, wie man die Probleme, die sein Erscheinen aufwarf, zu formulieren suchte, davon legen die 2 Bändchen „Gesammelte Aufsätze über Hugo Wolf" Zeugnis ab. Hermann Bahr schildert ihn in einer Situation, wie sie Theodor Amadeus Hoffmann nicht besser hätte erfinden können, wie er im wallenden Nachtgewande in einer Hand die Kerze schwingend, mit der anderen das Buch haltend den bezecht heimgekehrten Studenten aus Kleists „Penthesilea" vorliest; Karl Hallwachs und E. O. Nodnagel suchen Wolf seine Stellung anzuweisen in der Geschichte des deutschen Liedes, der eine mehr den geschichtlichen, der andere den psychologischen Gesichtspunkt hervorkehrend. — Von feinster Nachempfindung artistischer Arbeit zeugen die Aufsätze von Joseph Schalk, den auch schon die Erde deckt. Er ist einer der allerersten gewesen, die auf Wolf als den Schöpfer des neuen deutschen Liedes hingewiesen haben, und seine Besprechungen des Mörike-Bandes, ganz besonders aber der Kompositionen nach Goethe und dem Spanischen Liederbuche, bergen einen Schatz feinster Beobachtungen, die dem, der Wolf spielen oder singen will, zum Studium dringend zu empfehlen sind. Auch die Anzeige des Italienischen Liederbuches steht in dem ersten Teile auf voller Höhe, während der Verfasser dem zweiten Bande des Werkes nicht ganz gerecht geworden ist. Ich weiss nicht, ob Schalk, der bekanntlich auch für Anton Bruckner mannhaft eingetreten ist, sonst schriftstellerisch thätig gewesen ist. Sollte dies der Fall sein, so wäre es angezeigt, seine Aufsätze, die übrigens auch trefflich geschrieben sind, gesammelt herauszugeben. Eine solche Sammlung hätte jedenfalls mehr Sinn, als die der Feuilletons des Herrn k. k. Hofrats Hanslick, dessen Hauptthätigkeit darin bestanden hat, den echten Genien Knüppel zwischen die Beine zu werfen, und der nie Bedenken getragen hat, einem für den Augenblick wirkenden Witz, so viel an ihm lag, den Kredit eines strebenden Künstlers zu opfern.

194. In einem dritten Heft berichtet Rosa Mayreder, die Verfasserin der Dichtung zu Wolfs „Corregidor", von der Entstehung der Oper, von den Leiden und Freuden, die diese Schöpfung und später ihre Aufführung in Mannheim dem Komponisten bereitet hat.

195. Als geborener Schwabe und durch die freundschaftlichen Beziehungen seines Vaters zu dem Dichter war der Tübinger Musikdirektor Emil Kauffmann von Jugend auf ein begeisterter Verehrer des grossen Lyrikers Eduard Mörike, des genialsten und bis vor nicht langer Zeit wenigst gekannten unter den schwäbischen Dichtern. Das Erscheinen von Wolfs Mörike-Band vermittelte die Bekanntschaft der beiden Männer, die sich bald zu einem herzlichen Freundschaftsverhältnis steigerte. Hugo Wolfs Briefe an Kauffmann, Ende 1902 bei Fischer in Berlin erschienen, sind ein wertvolles Zeugnis

für den Menschen und den Künstler Wolf, sein rastloses Streben, sein tiefes Liebebedürfnis, seine Reizbarkeit, seine schroffe Ablehnung alles dessen, was seiner Natur nicht gemäss war, seiner Vorzüge wie seiner Menschlichkeiten. — Die Briefe umfassen die Jahre 1890—1898, bis zu Wolfs scheinbarer Genesung nach dem ersten Krankheitsanfall. Wir verfolgen Wolfs schöpferische Thätigkeit von dem Spanischen Liederbuch an bis zu den Gedichten Michelangelos und dem „Manuel Venegas". Dazwischen die langen Pausen seiner Produktion, die den Künstler zur Verzweiflung bringen; die Zeit zwischen dem ersten italienischen Liederbuch (1891) und dem „Corregidor" (1895) ist fast ganz leer. Es war jene Zeit, wo, wie er mir selbst einmal sagte, er jeden seiner Freunde beneidete, der einen Beruf hatte. Dann plötzlich fängt die Quelle an wieder zu sprudeln. In der unglaublich kurzen Zeit von drei Monaten schreibt er den „Corregidor". (April bis Anfang Juli 1895.) Bis Ende des Jahres nimmt ihn die Instrumentation in Anspruch. Es folgen die Vorbereitungen zur Aufführung des „Corregidor" in Mannheim; während dieser Zeit entsteht (April 1896) der zweite Band des italienischen Liederbuches. Zur Aufführung des „Corregidor" war Kauffmann in Mannheim erschienen. Nachher erlahmt die Korrespondenz. Nach einer dreivierteljährigen Pause folgt die Übersendung des Heftes „Heine-Shakespeare-Byron" und des nachher zurückgelegten „Manuel Venegas"-Textes der Frau Mayreder. Zwei Karten aus der Zeit der trügerischen Genesung beschliessen den Band. — Aber auch sonst bietet der Band eine Fülle des Anregenden. Der Lieblingsdichter der beiden Freunde, Eduard Mörike, spielt namentlich zu Anfang eine Rolle. Kauffmann schickte ein handschriftliches Gedicht als Geschenk und Wolf betrachtet „mit innigem Entzücken die Handschrift des Dichters, die in ihren gleichmässigen Zügen prächtig mit dem ausgeglichenen Wesen des Poeten harmoniert". Bei Wolfs Besuche in Tübingen teilt ihm Kauffmann Mörikes Briefe an seinen Vater mit: „Wie gerne würde ich nicht wieder einen Blick hineinthun in diese wunderbar reiche und innige Welt des Gemüts. Mit Wonne denke ich zurück an jene Stunde, da Sie diese zierlichen Manuskripte vor meinen gierigen Blicken ausbreiteten und eines nach dem andern mit bewegter Stimme vorlasen, derweil wir in atemlosem Entzücken lauschten. Welches jugendfrische Leben hauchten diese vergilbten Blätter aus! Da war kein toter Buchstabe, immer klang hindurch das lebendige Wort, und alles war sinn- und bedeutungsvoll und gestaltete sich zum lebensvollsten Bilde." — Unter den lebenden Zeitgenossen ist Bruckner oft der Gegenstand begeisterter Lobeserhebungen, besonders seine achte Symphonie, deren erster Aufführung Wolf in Wien beigewohnt hat. Seine Selbständigkeit aber auch dem hochverehrten Meister gegenüber beweisen die ablehnenden Worte über die erste Symphonie. Dass Wolf der Produktion seiner Zeitgenossen fast durchweg feindlich gegenüberstand, ist bekannt genug. Brahms, den Kauffmann verehrte, kommt sehr schlecht weg, noch mehr die jüngeren Komponisten. Wolf konnte, wenn er anfing zu schimpfen, unerfreulich werden, und der Herausgeber hätte gut gethan, in dieser Hinsicht auf Lebende etwas mehr Rücksicht zu nehmen. Die Bezeichnung nur durch die Anfangsbuchstaben der Namen ist für den einigermassen Bewanderten doch eine gar zu durchsichtige Hülle. In solchen Fällen ist es das beste, wenn der Empfänger selber die Redaktion der an ihn gerichteten Briefe übernimmt. Im übrigen aber ist die Veröffentlichung dieser Briefe als ein schöner Beitrag für die Kenntnis des Menschen Hugo Wolf sehr willkommen zu heissen. Paul Müller.

MUSIKALIEN

196. **Hugo Wolf:** Manuel Venegas. Herausgegeben vom Hugo Wolf-Verein in Wien. Klavierauszug vom Komponisten. Verlag: K. Ferd. Heckel, Mannheim.

196. Vor kurzem ist bei Heckel in Mannheim das Fragment des „Manuel Venegas“ erschienen, der Oper, über der Hugo Wolf im September 1897 zusammengebrochen ist. Das gewaltige Sujet der Novelle des spanischen Dichters Alarcon, dessen „Dreispitz“ den Stoff zum „Corregidor“ hergegeben hatte, war Wolf seit Jahren im Kopf herumgegangen. Aber erst 1897 hatte er in Moritz Hörnes den Bearbeiter gefunden, der der Novelle die dem Tondichter genügende dramatische Form gab. — Wolfs schöpferische Thätigkeit hatte für die ihm Nahestehenden etwas beängstigendes, unheimliches. Nicht dass seine Kunst krankhaft war, nein, sie ist bis zum letzten Augenblick kerngesund geblieben, aber die furchtbare Gewalt, mit der ihn sein Gegenstand erfasste, die ihm Tag und Nacht keine Ruhe liess, erfüllte uns stets mit der Besorgnis, dass der zarte Körper den seelischen Erschütterungen der künstlerischen Erzeugung einmal erliegen werde. Und so ist es hier gekommen. In etwa 14 Tagen hatte er das vorliegende Bruchstück geschrieben, das den Kern der musikalischen Arbeit, die motivische Erfindung fast ganz umfasst. Vom frühen Morgen bis in die Nacht hinein, kaum die notdürftigste Nahrung zu sich nehmend, hat er in dieser Zeit geschaffen — da, mitten in der Arbeit an der grossen Erzählung des Manuel schlug ihm der grinsende Wahnsinn die Feder aus der Hand. Hätte der Körper nur noch wenige Wochen standgehalten, unsere dramatische musikalische Kunst wäre um ein Meisterwerk reicher: das kann man mit gutem Gewissen sagen; denn dies Fragment steht auf einer Höhe, wie sie seit Wagner noch nicht wieder erreicht worden ist. — Was unserm Tondichter in der Gestalt der Kleistschen Penthesilea so bezaubert hatte, dass er diesem Stoffe sein ganzes Leben hindurch nachgegangen ist, das hat ihn auch zu der musikalischen Gestaltung des Manuel Venegas gedrängt: die bis zur Selbstvernichtung überschäumende Kraft der Persönlichkeit. Die seelische Verwandtschaft zog ihn zu diesem Helden hin, dessen einziges, beseligendes und vernichtendes Gefühl die Liebe zu dem Weibe ist, das ihm nach den Satzungen der Welt versagt ist. So hat auch Wolf, der Not und der Welt zum Trotz, nur seinem künstlerischen Ideal gelebt, bis zur Selbstvernichtung. — Soll ich hier die ganze Handlung nacherzählen? Wer sich für die Novelle interessiert, kann sie für wenige Groschen in der blauen Spemannschen Bibliothek erstehen. Der Text der Hörnesschen Bearbeitung ist dem musikalischen Bruchstück angefügt. Der Verfasser hat ihr zum Teil eine andere Fassung gegeben als die, welche Wolf vorlag. Das gesprochene Drama hat andere Gesetze als das gesungene. — Auch auf eine Wiedergabe der Leitmotive nach Art unserer Progammbücher verzichte ich. Mehr als eine oberflächliche Neugier vermöchte ich doch nicht zu befriedigen. Soweit bei Wolf, der jede Poesie, die er musikalisch gestaltete, in der Tiefe erschöpfte, von einem künstlerischen Fortschritt die Rede sein kann, zeigt er sich in einer mit jedem Werke zunehmenden Verdichtung und Vereinfachung der Ausdrucksmittel. In dieser Hinsicht verhält sich der Manuel Venegas zum „Corregidor“ etwa wie das italienische zum spanischen Liederbuch. Die motivische Gestaltung zeigt bei grösster Prägnanz die denkbar knappste Form. „Ich will jetzt nur noch wie Mozart schreiben“ hat er in jenen Tagen einmal geäussert. — Für eine öffentliche Aufführung ist bei dem jähen Abbruch als geschlossenes Stück nur der Frühlingschor zu gebrauchen, mit dem das Werk beginnt, ein vierstimmiges Stück (ohne Bässe) von zartestem Duft. Das Übrige sei den Freunden des Verewigten empfohlen als letzter Gruss eines Genius, der um die Schönheit geworben wie Manuel Venegas um Soledad.

Paul Müller.

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGEL. KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND 1903, No. 2. — Dem Begründer und ersten Vorsitzenden des Kirchengesangvereins, Dr. Ludwig Halwachs, „dem seltenen Manne mit dem goldenen Herzen und dem schönen Charakterkopfe", wird ein warmer Nekrolog gewidmet.

DIE WOCHE (Wien) 1903, No. 7. — Über Webers „Euryanthe" spricht Dr. V. v. Lukáts beherzigenswerte und tiefempfundene Worte; er sagt: „Weber ist der Johannes, Wagner der Messias der dramatischen Musik, ohne die ‚Euryanthe' wäre nicht nur ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin', sondern auch der ‚Ring des Nibelungen' undenkbar, denn Weber hat mit seiner Meisteroper gleichsam die Pfeiler und Säulen errichtet, welche Wagner später durch stolze Bogen verband. Dann war's nicht mehr so schwer, einen herrlichen Dom darüber zu wölben!" Mit vollem Recht nimmt sich Lukáts des so viel geschmähten Textes der Oper an, der immer noch weit besser ist, als viele andere Operntexte, und „was die Dichterin versäumte, das hat der Komponist reichlich wettgemacht!"

TAGESFRAGEN (Bad Kissingen) 1903, No. 1. — Die erste Nummer dieser von Cyrill Kistler herausgegebenen Zeitschrift enthält eine Abhandlung über „Das deutsche Harmonium" und eine „Deutsche Kritik und Künstlerruhm" überschriebene Skizze, die — anknüpfend an Sudermanns bekannte Darlegungen — sich in launigen, sehr lesenswerten Worten über gewisse Nachtseiten der Musikkritik unserer Tage ausspricht.

NEUES WIENER TAGBLATT 1903, 14 und 15. I. — Im Anschluss an die kürzlich erschienene Briefsammlung spricht Dr. Julius von Werther aufschlussreich über „Franz Liszt und die Fürstin Wittgenstein" und schliesst mit dem Gedanken, Liszt sei im Alter durch all die Verehrung, die ihm in Paris und in London zuteil wurde, so aufgelebt, „dass er sogar an die Möglichkeit glaubte, die Fürstin könne erneut eifersüchtig auf ihn werden! Mit 75 Jahren! — Er stirbt, als man ihn am höchsten feiert! Fürwahr ein glückliches Leben! —"

LEIPZIGER TAGEBLATT 1902, 24. 12. — „Friedrich der Grosse als Musikfreund und Musiker" benennt Franz Theodor Cursch-Bühren einen Aufsatz, der nach eingehender Behandlung alles zu diesem Thema Gehörigen zu dem Ergebnis gelangt: „alles in allem genommen, hat die Friedericianische Kunstepoche die fruchtbarsten Anregungen gegeben. Aus jener Zeit datieren die ersten Liebhaberkonzerte in Berlin, Stettin, Magdeburg, Halle und anderen Städten Preussens, aus jener Zeit stammt auch die allerdings nicht lange vorhaltende Abkehr der norddeutschen von der italienischen Opernmusik. Dass Friedrich allen Neuerungen in der Musik später abhold geworden ist, das war sein gutes Recht, weil er eben nur als Mensch in ihr Erholung suchte von seinen Arbeiten als König. Ihn als Flötenvirtuosen und Komponisten unter die Dilettanten einreihen zu wollen, geht durchaus nicht an, denn seine musikalischen Arbeiten sind die eines durchgebildeten Musikers, ohne jedoch den Anspruch zu erheben, für die Musikgeschichte von Bedeutung sein

zu wollen. Dagegen sind sie ein schätzbarer Schlüssel zur Erkenntnis des von jener Zeit so oft missverstandenen und verkannten Gemütslebens des Herrschers."

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK 1903, No. 2. — „Hören wir eine Sphärenharmonie?" ist der Titel einer sehr gehaltvollen Studie von Dr. Hans Schmidkunz, in der er, ausgehend von den bekannten Stellen aus dem „Faust" und aus Schillers „Künstlern", die Vorstellung von der „Harmonie der Sphären" nach Entstehung und Entwickelung behandelt und hieran interessante Darlegungen knüpft, die auf den Beziehungen zwischen den Grundzügen der Musik und den Grundgesetzen des Weltganzen beruhen. Ausserdem enthält das Heft eine Analyse des 1. Satzes von Beethovens Sonate op. 10, No. 3 von Willbald Nagel, ein Gedenkblatt an Karl Gottlieb Hering von Otto Schmid („schon in der Textwahl zeigt sich ein ausgesprochen volkserziehlicher Sinn") und eine Anzahl kleinerer Berichte und Behandlungen aktueller musikalischer Fragen. So enthält ein Bericht von Rudolf Louis über den „Beethoven-Kultus in München" die folgenden, auch anderswo zutreffenden Worte: „Weniger Beethoven und — in würdigerer Aufführung! Denn das kann ja auch gar nicht ernstlich bestritten werden, dass gegenwärtig Beethoven im allgemeinen bei uns recht schlecht gespielt wird, — und zwar eben infolge des Zuvielgespieltwerdens. Alle unsere Orchester sind in Bezug auf Beethoven ‚abgespielt'. Sie können die Symphonieen auswendig, ‚brauchen' sich keine Mühe mehr dabei zu geben und thun es darum auch nicht. Die Dirigenten andererseits werden nur zu leicht verführt, um wenigstens äusserlich dem Alltäglichen den Charakter des Aussergewöhnlichen aufzuprägen, gerade bei Beethoven in subjektiver ‚Auffassung' zu machen ..."

DIE GESELLSCHAFT 1902, Heft 24. — „Von Schweizer Tonkunst" spricht Arthur Seidl; indem er Hans Hubers „Böcklin-Symphonie" behandelt. Er sieht in Böcklins künstlerischem Schaffen die charakteristischen Grundeigenschaften schweizerischen Wesens: das bukolische Grundwesen; die Mischung naiv romanischer Sinnenfreude mit dem germanischen Ernst einer humoristischen Weltanschauung. „Der Mönch und Nöck gleich viel gilt;" und endlich „Phantasie-Reichtum als mythenbildende Kraft eines stets regen, noch frei schöpferischen Naturgefühls." Die Besprechung ist streng und dringt tief in die Grundlage von Hubers Symphonie: „am nächsten steht das Werk in seiner Übergangsfreundlichkeit und Vermittlungsfreudigkeit wohl noch „Raffschem Geiste". Goldne Worte aber sind es, die Seidl bei dieser Gelegenheit etwa in den folgenden Sätzen ausspricht: „Bukolisches Wesen in pastoralen Weisen, südliche Sinnenfreude in frischen Klangreizen und instrumentalem Tonkolorit, Naturanschauung und Weltempfinden im Zurückgehen auf elementare Urmotive reinmenschlichen Ausdruckes nach Rhythmik, Melodik, Harmonik und Dynamik. — Das nachzuschaffen, wiederzugeben, auszudrücken würde die Kunst der Töne gar wohl vermögen und damit der Wesenskern von Böcklins Art, die Quintessenz seiner Kraft, durch die Schwesterkunst vielleicht plastisch heraus gestellt worden sein. Fast alle Bruckner-Symphonieen könnten in diesem Sinne sogar als „Böcklin-Symphonieen" eigentlich wohl angesprochen werden — dem Böcklin für die Tonkunst bedeutete in unseren Tagen, mutatis mutandis, wirklich so etwa der Namen Anton Bruckner: o, dass man ihn doch nur endlich auch als solchen vollauf erkennte!" — Mit Wehmut haben wir die Nachricht von dem Aufhören der „Gesellschaft" aufgenommen; indem wir hier bis auf weiteres von ihr Abschied nehmen, wünschen wir ihr ein baldiges Neu-Erstehen zu neuem, kühn-kräftigem Kampf für alles Ideale.

FREISTATT München, 1903, No. 4. — In seinem Artikel „Neues aus der Opernwelt" berichtet Felix Adler eingehend über Zola-Bruneaus Oper „Die Legende vom Gold". Er sagt u. a.: ... „Die Gebrechen des Buches liegen auf der Hand. Die Verquickung der realen und der mystischen Elemente ist misslungen. Die Handlung zerfällt daher in eine Aufeinanderfolge von Unmöglichkeiten. Nichtsdestowenigerist das Buch echter Zola; fast alle seine Lieblingsthemata werden gestreift, aber eben nur gestreift. Man weiss nicht, ob Emile Zola von den geistigen Fähigkeiten eines Opernpublikums so gering dachte oder ob man von Zolas Librettistenfähigkeiten so gering denken soll." Und von der Musik: ... „Bruneaus musikalischer Journalismus steht zur Kunst etwa in dem Verhältnisse einer Zeitungsnotiz zum Dichtwerk, gleich ob es Novelle oder Drama ist. Es fehlt ihm die Gabe des inneren Schauens und das kraftvolle Gestalten aus diesem. Nirgends verrät sich in dieser schier endlosen Partitur der berufene Künstler ... Es herrscht Ordnung in diesen Noten. Jede steht an ihrem richtigen Platze, ja man kann sagen, selbst ein wirklicher Gestalter hätte es nicht anders gemacht. Nur eins fehlt diesen Noten: das wirkliche, warmpulsierende Leben, dessen Odem zu uns spricht, dessen Hauch in uns Empfindungen erweckt, bei dessen Berührung auch uns bewusst wird, dass wir Lebewesen sind. Geräuschvoll, aber ohne etwas zu sagen, gleitet der Tonschwall an uns vorüber."

FREMDENBLATT 1903, No. 22. — Enthält unter dem Titel „Ein baierischer Geigerkönig und seine österreichisch-ungarischen Kollegen" ungedruckte Briefe von Josef Joachim, Johann Herbeck, Karl Goldmark und J. Abert an den Dresdener Professor Johann Lauterbach (veröffentlicht von Dr. Adolf Kohut).

LEIPZIGER TAGEBLATT 1903, 7. 2. — Einem „Adelina Patti" überschriebenen Aufsatz von Egon Nosca sei die folgende hübsche Anekdote entnommen: „Der Vater der drei Schwestern Patti, ein tüchtiger italienischer Tenorist, Salvatore Patti, fragte einst seine Kinder, sls er missmutig nach einem Misserfolge im Theater nach Hause heimkehrte, was sie wohl thun würden, wenn sie einst die Stimme verlören oder durch irgend einen anderen Grund gezwungen würden, auf der Höhe der Bühnenerfolge dem Kunstleben zu entsagen. Carlotta antwortete heissblütig mit dem ganzen Temperament einer Künstlernatur: „Ich würde mich töten!" — Amelia meinte: „Ich würde in ein Kloster gehen!" und Adelina sagte lachend: „Ich würde froh sein, die ganze Theaterspielerei los zu sein!"

LA REVUE D'ART DRAMATIQUE (Paris) 1903, No. 1. — Romain Rollands Aufsatz „Mozart" giebt in seinem ersten Abschnitt „l'homme" eine in hellen Farben gehaltene Charakteristik Mozarts. Es heisst da: „La première impression qu'on éprouve en présence de Mozart, c'est une sdmiration pour sa merveilleuse santé morale. D'autant plus surprenante, quand on songe à son corps miné par la maladie. — C'est un équilibre presque unique de toutes les facultés: une âme cspable de tout sentir et de tout dominer; une raison calme, dont la froideur étonne au milieu des sentiments les plus profonds (ls mort de sa mère, son amour pour Constance Weber): une intelligence claire du goût du public et des moyens de succès, qui sait, sans le plier, adopter son orgueilleux génie à la conquête du monde."

LE MENÉSTREL (Paris) 1903, No. 3—4. — Die Hefte enthalten eine Untersuchung Julien Tiersots über „La passion selon saint Jean de J. S. Bach", in der Bachs Oratorium einer ausführlichen Besprechung unterzogen wird, und einen kulturgeschichtlich interessanten Artikel: „La musique au Dshomey", gleichfalls von

Julien Tiersot. Wir erfahren da, dass die Mitglieder des Dahomeyschen Militärmusikkorps auf Pfeifen von Knochen und Elefantenzähnen blasen, auf Trommeln und mit Stäbchen angeschlagenen Glockenspielen musizieren; merkwürdiger als die Bambusrohrflöten ist wohl das Musikinstrument, von dem gesagt wird: „c'est une calebasse vidée, séchée et enveloppée d'un filet très lâche dont chaque noeud retient une vertèbre de monton.“ Gern werden wir dem Satze zustimmen: „on le voit, le tambour joue le premier rôle parmi les instruments du Dahomey, et leur musique semble confiner quelques peu à la cacophonie!“

DER KUNSTWART 1903, No. 8. — Richard Batkas Studie „Das deutsche Kunstlied“ wendet sich in seinem vierten Abschnitt („Die schwäbische Schule“) zu den Komponisten Rheineck, Schubart und Zumsteeg. Bei den süddeutschen Meistern überwiegt, im Gegensatz zu der Berliner Schule, „von Anfang an die Sinnlichkeit und Empfindung im guten wie im nachteiligen Sinne“.

TAGESFRAGEN (Kissingen) 1903, No. 2. — Das Heft bringt die Fortsetzung des Artikels „Das deutsche Harmonium“, die sich hauptsächlich gegen die unberechtigte Verachtung der Instrumente von deutscher Erzeugung wendet; ferner findet der Aufsatz „Deutsche Kritik und Künstlerruhm“, der ob seiner der unverblümten Wahrheit allein die Ehre gebenden offenen Sprache höchst lesenswert ist, seine Fortsetzung. Eine hübsche Anekdote sei aus dem Inhalt noch besonders hervorgehoben: Im Sommer 1856 befand sich Rossini zur Kur in Kissingen und bediente sich als Dolmetschers des gleichfalls anwesenden Geigerkönigs Johann Lauterbach. Er hatte bis dahin noch nie eine Note von Richard Wagner gehört, man war dazumal erst beim „Tannhäuser“. Als nun die Kurkapelle zum erstenmal den Marsch aus dem Tannhäuser vortrug, sagte Rossini zu Lauterbach: „Il y a beaucoup d'effêt là de danse.“ Von sich selbst pflegte er immer, auf die neue, wenig melodische Richtung anspielend, zu sagen: „Que voulez-vons, je suis seulement un pauvre mélodiste!?“

STRASSBURGER POST 1903, No. 31. — „Welche Bedeutung hat die Musik als Bildungselement?“ — Diese Frage wirft hier Alfred Kühn auf. Er wendet sich in seinem Aufsatz in gleicher Weise gegen die erzwungene und aller besseren Einsicht zum Trotz hartnäckig festgehaltene Parallele zwischen Musik und Poesie wie gegen den „gewissen schöngeistigen Salonton, der sich zur wahren Kunstbegeisterung verhält wie die Schminke zu den natürlichen roten Backen“ und „der von einer Beethovenschen Symphonie nicht mehr verlangt als von den Klängen der Aeolsharfe über dem im Mondschein flimmernden Burghof“. Er zeigt, wie namentlich der stete Vergleich von Musik und Poesie sich selbst ad absurdum führt und sagt dann weiter: „In ihrer allgemeinen Zugänglichkeit ohne Rücksicht auf den anderweitigen Bildungsstand stellt die Musik die demokratischste aller Künste und damit ein nicht hoch genug anzuschlagendes soziales Element dar. Sollte man da nicht alles aufbieten, um dem Volk den Genuss, der sich ihm auf Schritt und Tritt umsonst aufdrängt, nach Möglichkeit zu vertiefen, um ihm nämlich alles zu erschliessen, was die Musik bei tieferem Eindringen zu erschliessen vermag?“ Besonders verlangt Kühn fortan eine eifrigere Pflege des deutschen vierstimmigen Liedes in den Schulen.

STRASSBURGER POST 1903, No. 54. — Ein ähnliches Thema behandelt Oskar Goguels Aufsatz „Über moderne musikalische Erziehung“. Seine Ansichten und Vorschläge laufen darauf hinaus, dass man den halberwachsenen jungen Leuten einen gediegenen, von Theorie und Praxis in gleicher Weise befruchteten Musikunter-

richt erteilen solle. „Auf diese Weise würde man die zur Organisation eines grossen Orchesters nötigen Elemente in den höheren Klassen der Gymnasien herangezogen und die Möglichkeit geschaffen haben, dem gequälten, abgemarterten Schülergehirn eine interessante, anregende und belebende Ablenkung zu bieten. Noch mehr! Man würde in weitesten Kreisen den Grundstein legen zu einem gebildeten Dilettantismus, der von jeher die festeste Säule der Kunst gewesen ist und es auch immer sein wird. Es würde für die Tonkunst ein neuer Frühling hereinbrechen und die Geist und Herz erfrischende und verjüngende Pflege der Hausmusik würde sich als seine schönste Blüte entfalten ..... Das Publikum würde alsdann vorbereitet sein zur Aufnahme und Beurteilung grösserer Werke der Tonkunst, und die Tage des kreischenden, sich spreitzenden, hohlen Virtuosentums auf der Violine, Flöte, dem Cello und am Dirigentenpult wären gezählt!"

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT 1903, Januar. — Ein sehr lesenswerter Aufsatz „Die weitere Entwickelung der Kammer-Musik" von M. E. Sachs geht aus von dem Satz, dass die Kammermusik keine weitere Entwickelung über Beethovens letzte Werke hinaus haben könne. Sachs bespricht sodann ausführlich die Struktur der einzelnen Sätze eines Kammermusikwerkes. Die Hauptsache ist für ihn die Wahl und Gestaltung der Motive als der Grundformen des musikalischen Ausdrucks. Aus dem Motiv entwickelt sich das Thema so wie der Mensch aus seinem Charakter. Sachs will die Komposition mit einem Dichten in Tönen erfüllt wissen, jedes Werk soll eine „leitende Idee" besitzen, und da er eine „Einheit des ganzen Werkes" erreicht wissen will, ist nach ihm die Beibehaltung der Hauptmotive oder mindestens des ersten Hauptmotivs durch sämtliche Sätze notwendig. Auch im einzelnen enthält der Aufsatz viel Interessantes, wie die schöne Gegenüberstellung von Kammermusik und Symphonie entsprechend dem Verhältnis zwischen Novelle und Roman oder die des Bedenkens werten Worte: „Äussere Vorgänge als solche können in Tönen keinen bestimmten Ausdruck finden, sondern es können höchstens durch gewisse charakteristische Klänge mit Hilfe von Ideenverbindung Vorstellungen von äusseren Vorgängen erweckt werden .... Die Nachahmung von Geräuschen des äusseren Lebens durch Töne ist zwar eine schon alte und auch jetzt nicht unbeliebte Sache; jedoch kann ihr kein hoher künstlerischer Wert zuerkannt werden. Mag es das Rauschen des Waldes oder der Wellen, das Murmeln einer Quelle, das Tosen eines Gewitters, der Gesang von Vögeln oder sonst etwas sein, was in Tönen täuschend nachgeahmt wird, so ist das immer eher als ein Kunststück zu betrachten, denn als eine Kunstleistung." — In einem weiteren Aufsatz behandelt Rosa Newmarch „Alexander Nicholaevich Serov" (geb. 1820 in Petersburg), „one of the earliest enlightened critics in Russia", dessen musikalisches Glaubensbekenntnis gewiss von Interesse ist: „After Beethoven and Weber I like Mendelssohn fairly well; I love Meyerbeer; I adore Chopin; I detest Schumann and all his disciples; I am fond of Liszt — with numerous exceptions; and I worship Wagner, especially in his latest works which I regard as the non plus ultra of the symphonic form to which Beethoven led up." — Endlich giebt Edgar Istel unter dem Titel „Dittersdorfiana" einige Beiträge zur Dittersdorf-Bibliographie und Ergänzungen zum Krebsschen Buche.

UMSCHAU

NEUE OPERN

Caletta: „Die versunkene Glocke", eine neue Vertonung des Hauptmannschen Dramas kündet das Operntheater in Palermo als nächste Novität an.

von Chelius: „Die närrische Prinzessin" heisst eine neue dreiaktige Oper, deren Text Otto Julius Bierbaum geschrieben hat. Das Werk wird voraussichtlich seine Uraufführung im nächsten Herbst in München erleben.

Camille Erlanger: „Fils de l'Etoile", das neueste Werk des Komponisten, wird die Pariser Oper zuerst herausbringen. Der von Catulle Mendés stammende Text spielt in Jerusalem zur Zeit vor der Zerstörung des Tempels.

Alberto Franchetti: „Die Sage vom Oedipus" in einem Prolog und zwei Akten soll im Winter 1905 im Skalatheater zu Mailand zum erstenmal in Scene gehen. Das Libretto wird Ferdinando Fontana zum Verfasser haben und die Oedipustragödien des Sophokles, aber auch die Dramen Alfieris zur Grundlage frei benutzen. Für den Text einzelner Chorgesänge sollen Gedichte Theokrits und Anakreons dienen.

Nicolai Kotschetoff: „Eine furchtbare Rache", wurde am 7. Februar im Solodownikoff-Theater in Moskau unter Leitung des Komponisten mit grossem Erfolg aufgeführt. Das Libretto ist einer phantastischen Novelle Gogols entlehnt.

Jules Massenet: „Cherubin". Der Meister arbeitet an dieser neuen komischen Oper, deren Text Francis de Croisset und Henri Cain nach dem gleichnamigen Drama des ersteren verfasst haben.

Platania: „Francesca di Soranza" ist der Titel einer neuen Oper des früheren Direktors des Konservatoriums in Neapel, die im San Carlo-Theater zu Neapel zuerst aufgeführt werden soll. Der Text behandelt eine Episode aus der venetianischen Geschichte von 1815.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Coblenz: Am 21. Februar fand im Stadt-Theater die Uraufführung der grossen romantischen Oper in drei Akten „Corrigane" (La reine des eaux) von Louis Lacombe, Dichtung von Nuitter, aus dem Französischen von Rehbaum, statt.

London: Die Direktion des Covent Garden-Theaters kündet das Wagner-Fest für den 29. April bis zum 9. Mai an. Aufgeführt wird zweimal „Der Ring des Nibelungen" nach Bayreuther Muster unter Leitung von Hans Richter. Von Mitwirkenden werden genannt: die Damen Ternina, Lunn, Fremstadt, Boiska und die Herren van Dyck, Kraus, van Rooy, Klöpfer und Reiss.

Paris: W. Kienzls „Evangelimann" wird im nächsten Winter in der komischen Oper in französischer Übersetzung von Louis Schneider zur Aufführung gelangen.

KONZERTE

Leipzig: Das Winderstein-Orchester tritt Mitte März eine Tournee durch Skandinavien an. Als Solisten sind für die Konzerte gewonnen Charlotte Huhn und der Pianist Télémaque Lambrino.

Mannheim: Während des am 12., 13. und 14. April stattfindenden Musikfestes unter Leitung der Herren Generalmusikdirektor F. Mottl, Hofkapellmeister Kähler und Langer werden zur Aufführung gelangen an Chor- und Orchesterwerken: J. S. Bach, Cantate: Ein feste Burg ist unser Gott; Beethoven, Neunte Symphonie; R. Wagner, Meistersingervorspiel; Liszt, Der XIII. Psalm; A. Bruckner, Te deum. Klavier: Konzerte von Beethoven, Liszt und Weber; Orgel: J. S. Bach, Toccata und Fuge d-moll. Kammermusik: Haydn, Quartett op. 74 No. 3 (g-moll); Mozart, Quartett No. 6 (C-dur; Köchel 465); Beethoven, Quartett op. 95 (f-moll), op. 130 (B-dur), Sonate für Klavier und Violine op. 96 (G-dur); Brahms, Klavierquintett op. 34 (f-moll). Sologesänge von Beethoven, Schubert, R. Wagner, Cornelius (Akt I, Scene 1 aus Gunlöd) und H. Wolf. — Als Solisten sind gewonnen die Herren Albrecht Hänlein (Orgel), Jos. Joachim, K. Halir, E. Wirth, R. Hausmann (Streichquartett), F. Busoni und C. Friedberg (Klavier), K. Burrian, Th. Bertram, Joh. Messchaert und die Damen Jeanette Grumbacher de Jong, Emilie Herzog, Bertha Morena und Edyth Walker (Gesang). Das Orchester besteht aus den vereinigten Hoftheaterorchestern Mannheim und Karlsruhe, den gemischten Chor bilden ca. 1000 Damen und Herren.

TAGESCHRONIK

Am 18. März Abends ½8 Uhr veranstaltet der Berliner Hugo Wolf-Verein eine Gedächtnisfeier zu Ehren des heimgegangenen Meisters im grossen Saal des Architektenhauses. Der Berliner Verein ist die älteste der Gesellschaften, die sich der Pflege der Wolfschen Schöpfung widmen. Gegen Ende des Jahres 1895 gegründet, hat er in stetiger Thätigkeit, in öffentlichen Konzerten, besonders aber in intimen Abenden fast das ganze Lebenswerk des Meisters auf dem Gebiet der Lyrik seinen Mitgliedern vorgeführt. Über 200 verschiedene Lieder Wolfs sind in diesen Abenden erklungen. Unter den Künstlern und Kunstfreunden, die dem Verein ihre Unterstützung gewidmet haben, seien genannt die Damen Emilie Herzog, Helene Krüger, Emmy Haberland, Jeanne Golz (†), Hertha Ritter, Martha Günther, Juana Hess, Doris Woodak und die Herren Karl Lang, Eugen Gura, Albert Seidelmann (†), Rudolf Meyer, Ludwig Hess, Hjalmar Arlberg, Hermann von Seefeld, Ernst Otto Nodnagel, Oskar Noë, Ferdinand Jäger (der Jüngere). In neuerer Zeit hat der Verein auch die Werke anderer junger Tondichter zur Aufführung gebracht, von Siegmund von Hausegger, Oskar Noë, Karl Hallwachs, Theodor Streicher. Auch wenig bekannte Werke älterer Tondichter sind vorgeführt worden, z. B. von Adolf Jensen, Hugo Brückler, Karl Loewe u. a. Beitrittserklärungen (jährlicher Beitrag 4 Mark) nimmt entgegen der Vorsitzende des Vereins, Oberlehrer Paul Müller, Gross-Lichterfelde, Dahlemerstrasse 62. An ihn sind auch Meldungen um Eintrittskarten zu der Feier am 18. März zu richten.

Die Differenzen bezüglich des Bonner Kammermusikfestes sind beigelegt. Das Joachim-Quartett wird, wie ursprünglich beabsichtigt war, sämtliche Beethovenschen Streichquartette vortragen. Die Herren Carl Ebbinghaus, Dr. von Rottenburg und Geh.-Rat Zitelmann sind dem Vorstande wieder beigetreten.

Heinrich Conried, der Direktor des deutschen Irving Place-Theaters in New-York, ist zum Pächter des Metropolitan Opera House als Nachfolger Maurice Grau's auf fünf Jahre gewählt worden.

Der Porgessche Chorverein in München berief zu seinem Dirigenten den Hofkapellmeister Max Erdmannsdörffer.

Der Komponist Max Schillings in München wurde zum Professor ernannt.

Dem Komponisten Wilhelm Berger in Berlin, der an Stelle Fritz Steinbachs nach Meiningen berufen wurde, ist der Titel „Professor" beigelegt worden.

Dem Frankfurter „Liederkranz" ist aus Anlass seines 75jährigen Bestehens und unter besonderem Hinweis auf das Wirken der zu ihm gehörenden Mozartstiftung vom Kaiser die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

Der Grossherzog von Sachsen-Weimar verlieh Sigrid Arnoldson nach einer Carmenvorstellung die 'goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Ordens vom weissen Falken. Die Künstlerin wurde kurz darauf vom Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha durch Verleihung des herzogl. sächsischen goldenen Verdienstkreuzes für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet.

Das Haydn-Mozart-Beethoven-Denkmal für Berlin soll noch in diesem Jahre am Goldfischteich im Tiergarten aufgestellt werden.

Am 20. Januar wurde in Kassel am Geburtshause der Sängerin Gertrude Elisabeth Mara (1749—1833) eine Gedenktafel enthüllt.

In Saratoff (Russland) wurde der Bau eines Konservatoriums für Musik vollendet.

Der Wettbewerb um den Preis der Giacomo Meyerbeerschen Stiftung für Tonkünstler ist für das Jahr 1904 eröffnet. Um zu diesem zugelassen zu werden, muss der Konkurrent 1. in Deutschland geboren und erzogen sein und darf das 28. Jahr nicht überschritten haben, 2. seine Studien in einer der zur kgl. Akademie der Künste gehörigen Lehranstalten für Musik (Akademische Meisterschulen für musikalische Komposition, Akademische Hochschule für Musik, Akademisches Institut für Kirchenmusik), oder in dem von Prof. Stern hier gegründeten Konservatorium für Musik, oder in dem Konservatorium für Musik in Köln gemacht haben, 3. sich über seine Befähigung und seine Studien durch Zeugnisse seiner Lehrer ausweisen. Die Preisaufgaben bestehen: a) in einer achtstimmigen Vokaldoppelfuge, deren Hauptthema mit dem Text von den Preisrichtern gegeben wird, b) in einer Ouvertüre für grosses Orchester, c) in einer durch ein entsprechendes Instrumentalvorspiel einzuleitenden dramatischen Cantate für drei Stimmen mit Orchesterbegleitung, deren Text den Bewerbern mitgeteilt wird. Die Bewerber haben ihre Anmeldung nebst den betreffenden Zeugnissen mit genauer Angabe ihrer Wohnung der königlichen Akademie der Künste bis zum 1. April 1903 auf ihre Kosten einzusenden. Die Zusendung des Themas der Vokaldoppelfuge, sowie des Textes der Cantate an die den gestellten Bedingungen entsprechenden Bewerber erfolgt in der Zeit vom 15. April bis 1. Mai 1903. Der Preis besteht für den diesmaligen Wettbewerb in einem auf 4500 Mark erhöhten Stipendium, das der Sieger zum Zwecke weiterer musikalischer Ausbildung, insbesondere für eine Studienreise nach Massgabe später erfolgender besonderer Anordnungen zu verwenden hat.

Auf das Sonzogno-Preisausschreiben sind 234 (!) Opern eingegangen, darunter acht deutsche.

Im Krystallpalast zu London findet vom 13. Juni bis 25. Juli eine internationale Pianoforte- und Musikinstrumenten-Ausstellung statt.

Ein dreiaktiges Drama „Beethoven und sein Neffe" ist soeben von Heinrich Heinemann vollendet und dem Braunschweiger Hoftheater zur Erstaufführung übergeben worden.

Der Leipziger Musikalienverlag C. F. Kahnt Nachfolger, einschliesslich des Verlages der „Neuen Zeitschrift für Musik" ist infolge Ablebens des bisherigen Besitzers, Dr. Paul Simon, durch Kauf am 19. Februar in die Hände des Herrn Alfred Hoffmann übergegangen.

TOTENSCHAU

Am 22. Februar starb in Dresden der Violoncellist Hofrat Prof. Friedrich Grützmacher. Am 1. März 1832 in Dessau geboren, erhielt er seinen ersten Musikunterricht von seinem Vater, dann von dem Cellisten Karl Drechsler, während Friedrich Schneider die theoretische Ausbildung übernahm. 1848 ging er nach Leipzig und wurde ein Jahr darauf auf Empfehlung Davids als erster Cellist des Gewandhausorchesters engagiert und zugleich als Lehrer seines Instruments am dortigen Konservatorium angestellt, bis ihn Rietz im Jahre 1860 nach Dresden zog, um in gleicher Eigenschaft in der königl. Kapelle und am Konservatorium zu wirken. Über 40 Jahre, bis zu seinem 70. Lebensjahr ist er dort als Virtuose und Lehrer thätig gewesen. Als produktiver Künstler ist Grützmacher weniger bekannt geworden, wie durch die Herausgabe alter, längst vergessener wertvoller Musikstücke und durch Bearbeitungen für sein Instrument. Seine grösste Bedeutung aber liegt auf pädagogischem Gebiet: die Zahl seiner Schüler und die grosse Bedeutung, die diese teilweise bereits erlangt haben, geben das beste Zeugnis für die ausgezeichnete pädagogische Begabung ihres Lehrers. Einen längeren Artikel (mit Bild) über Fr. Grützmacher brachte „Die Musik" im Jahrgang I, Heft 11 (S. 999).

Der Komponist und Professor der Musik am University zu Cardiff (England) Dr. Joseph Parry ist im Alter von 62 Jahren gestorben.

Aus Pressburg kommt die Nachricht von dem Ableben des im Jahre 1848 in Pest geborenen Baritonisten Joseph Beck, der in den Jahren 1876—78 an der Berliner Hofoper engagiert war und von der Zeit an bis 1885 an der Oper in Frankfurt a. M. wirkte.

In Mailand starb der im Jahre 1842 geborene Komponist und Gesangsprofessor Alberto Giovanni.

Aus Florenz wird der plötzliche Tod des Professors der Gesangskunst Felice Coen gemeldet.

KRITIK

OPER

AMSTERDAM: Bevor sich auf der grossen Niederländischen Volksbühne die tragische Oper „Der Generalstreik oder Der Kampf um die Herrschaft" mit ihrem blutigen Finale abspielen wird, bemüht sich die Niederländische Oper, das ängstliche Publikum zu zerstreuen und von den sich vorbereitenden Ereignissen abzulenken durch fesselnde Aufführung bedeutender Werke. Über eine besonders glückliche Zusammenstellung guter Kräfte verfügend, brachte sie Mozarts Don Juan und hatte die Genugthuung, mit dem durch Desider Markus besonders sorgfältig einstudiertem Werk einen aussergewöhnlichen künstlerischen Erfolg zu erreichen. Als Gast kehrte zum erstenmale in seinem Vaterland der Tenor Josef Tyssen ein und überraschte durch ganz bedeutende Fortschritte seiner künstlerischen Entwickelung. Die Stimme hat an Schönheit und Weichheit noch bedeutend gewonnen und in darstellerischer Hinsicht bot er als Florestan und Don José tief ergreifende Charakterbilder. Das „Lyrische Tooneel" folgte deutschen Vorbildern und brachte „Die Glocken von Corneville", mit ersten Opernkräften zu erfolgreicher Aufführung. Hans Augustin.

BRAUNSCHWEIG: Der Spielplan unseres Hoftheaters hatte R. Strauss' „Feuersnot" zwar noch nicht, litt dafür aber desto mehr unter der Soubretten-Not; denn von allen, so da kamen, passte keine in den Rahmen. Zuletzt trafen zwei tüchtige Bewerberinnen, Frl. Schönfeld-Elberfeld und Frl. Sedlmeyer-Wiesbaden ein, die man beide gern verpflichtet hätte, weil sie sich ergänzten. Der Intendant dachte jedoch wie Konrad II. in L. Uhlands „Ernst, Herzog von Schwaben": „Weil doch eine es muss sein, so sei's die Ältere": Frl. Schönfeld. „Hoffmanns Erzählungen" halten sich in der Gunst des Publikums. Ernst Stier.

BRESLAU: Zu einer cyklischen Aufführung des Nibelungen-Ringes bringen wir es in der Repertoire-Frohn der Saison nicht. So sahen wir lange nach „Siegfried" die „Götterdämmerung", indes „Rheingold" und „Walküre" noch ausstehen. Herr Prüwer dirigierte zum erstenmal die „Götterdämmerung", energisch und ohne Kunstfehler. Das Solisten-Material, das ihm zur Verfügung stand, ist ziemlich ungleichwertig. Konrad (Siegfried), Dörwald (Gunther), die Damen Pewny (Gutrune), Behnne (Waltraute) dürfen sich mit jeder Konkurrenz messen. Insbesondere war Herr Konrad zu stimmlichen Grossthaten aufgelegt. Für den Hagen hätten wir in Herrn Bender einen imposanten Vertreter. Vorläufig aber singt Herr Schauer den düsteren Alben, wohl mit rühmenswerter Intelligenz, aber nicht ganz zureichendem Organ. Als Brünnhilde gastierte Frl. Valerie Andor aus Leipzig auf Engagement. Der empfindliche Mangel an wirklichen Gesangsheroinen bewirkt mehr und mehr, dass sich kleine Stimmen an die überaus grossen Heldinnen Wagners heranwagen. Auch der gut gebildete, aber farbenarme und ausdruckslose Sopran des Frl. Andor ist der Brünnhilde nicht annähernd gewachsen. Mit der Brünnhilde Wagners, die in Liebe und Hass nur die höchsten seelischen Erregungen offenbart, hatte die musikalisch korrekte Brünnhilde des Gastes nur den Namen gemein. Dr. Erich Freund.

CHARLOTTENBURG: Theater des Westens. Die Sparmamsell. Die edle Mamsell, auf französisch nennt sie sich Mam'zelle quat' sous, hat der bangen Frage „wie werde ich reich?" eine frohe Antwort gefunden. Nur vier Sous bei jedem Geschäft

und Geschäftchen zurücklegen — und mit einiger Geduld bringt man es schon zu einem kleinen Vermögen. Ein trefflicher Grundsatz, die Weltanschauung aller Vorstadtrentner geht von ihm aus, und auch die — Operettenkomponisten arbeiten mit ihm und kommen dabei gut auf ihre Kosten. In der Regel mindestens, bisweilen freilich verrechnen sich auch die Quat' sous-Komponisten, und um einen solchen tragischen Fall handelt sichs bei der vorliegenden Operette. Robert Planquette ist im allgemeinen der schlechteste nicht. Eigentlich original ist er nie, aber er hat sein geistiges Vermögen bei den Galliern erworben. Seine Melodik hat etwas Flottes, Weltsicheres, seine Rhythmik moussiert. Wie mit leichten Grisettenfüssen tanzt es oft an einem vorüber und lacht alle griesgrämigen Gedanken fort. Oft — nur diesmal nicht. Wenn es Grisetten sind, dann sind sie diskreten Jahrgangs, und ihre verführerischen Blicke stimmen wehmütig. In allen Gangarten tänzeln sie vorüber, die Melodiechen betteln förmlich, man möge einstimmen in ihre Lustigkeit — ach, und man denkt doch nur an das bittere Hamletwort: „Geh in ein Kloster". Eine trübe spleenige Stimmung, aus der man nur hin und wieder erlöst wird durch die Wut über den Blödsinn des Textes. Die Aufführung im Theater des Westens machte nicht gerade heroische Versuche zur Rettung des Werkes. Die Quat' sous-Politik hat in der Kantstrasse anfänglich nur zu einer Vernachlässung der Oper und Bevorzugung der Operette geführt. Nun geht es von der Operette langsam zum Brettl, zu einer Aufteilung der Akte in kleine Nummerchen. Willy Pastor.

DARMSTADT: Als weitere Novität dieser Saison gelangte die dreiaktige komische Oper „Die Zwillinge" von Karl Weis zur Aufführung. Neben dem durch die Figuren des Malvolio, Rulp, Bleichenwang und des Narren bezeichneten komischen Teil geht durch die Oper ein stark sentimentaler Zug, der seinen markantesten Ausdruck in dem grossen Liebesduett des zweiten Aktes zwischen Sebastian und Olivia findet. Im ganzen befleissigt sich der Komponist einer leicht verständlichen, populären musikalischen Sprache, und dies sollte man bei der Beurteilung der Oper berücksichtigen und sie nicht mit einem zu hohen und deshalb falschen Massstab messen. Trotz der recht gelungenen musikalischen Einzelheiten und Ensemblescenen verhielt sich das Publikum der Oper gegenüber reserviert; vielleicht lag dies auch daran, dass die Handlung doch der eigentlichen Spannung entbehrt. Dr. Waldaestel.

DRESDEN: Ein schmerzlicher Festabend war es, an dem Therese Malten aus dem Verbande der aktiven Mitglieder der Hoftheater nach mehr als dreissigjähriger ruhmreicher Thätigkeit ausschied. Das Haus war schon Tage vorher ausverkauft und ihre Verehrer bereiteten der scheidenden Meisterin des dramatischen Gesanges eine Abschiedsfeier, wie sie wohl nur selten in solcher Begeisterung und Herzlichkeit vorkommt. Frl. Malten aber gab den Bewunderern ihrer Kunst als Abschiedsgeschenk noch einmal ihre berühmte Isolde und bewies mit ihr, dass sie noch in der Vollkraft ihres Könnens von der Bühne abtritt, auf der sie als Vertreterin Wagnerischer Rollen vor allem Grosses geleistet hat. Am selben Abend sang Herr Burrian zum erstenmal den Tristan und zwar mit starkem und wohlberechtigtem Erfolg; er hielt stimmlich glänzend bis zum Schluss aus und überraschte darstellerisch durch eine weiche, aber sehr interessante Auffassung der Rolle im ersten Akt. Die Neuheit der Berichtszeit war die dreiaktige Pantomime „Der verlorene Sohn" (L'enfant prodigue) von Carré (Sohn) mit der Musik von André Wormser, die man unter E. v. Schuchs Leitung gab. Die Regie führte Hofballetmeister Berger, der auch die Rolle des alten Barons darstellte; die übrigen Partieen waren ersten Kräften der Oper und des Schauspiels anvertraut. Die leichte, graziöse und melodienreiche Musik Wormsers, die durch die ausgiebige Verwendung des Klaviers (Dr. Rabl) eine besondere klangliche Eigenart erhält, kam in der Wiedergabe durch die kgl. Kapelle zur besten Wirkung. F. A. Geissler.

ELBERFELD: Wenn „Der Gaukler unserer lieben Frau" hier eine ziemlich freundliche Aufnahme gefunden, so verdankt er dies nicht dem mystischen Stoff, noch dem Umstand, dass in diesem „Mirakel" weder die Liebe, noch eine einzige Dame eine Rolle spielt, sondern der Kürze des Werks, der zarten Stimmungsmalerei, der durch wenig Mittel wirkenden, einschmeichelnden und für den Kenner durch ihre Feinheiten interessanten Musik Massenets. William Haxthausen stellte den armen Gaukler nicht nur vortrefflich dar, sondern sang auch seine umfangreiche Partie mit warmer Empfindung. Hans Spies gab den einfältigen Bruder Küchenmeister jovial und behaglich; Clarence Whitehill war ein würdiger Prior. Ferd. Schemensky.

FRANKFURT a. M.: Nachdem wir die musikalisch recht hübsch geratene Operette „Die kleinen Michus" von Messager schon im Vorjahr bei einem Gesamtgastspiel der Stuttgarter Hofoper kennen gelernt hatten, ist das Werkchen letzthin auch von unserm Ensemble einstudiert worden und lohnt die aufgewendete Mühe. Die vertauschten Geschwister finden in Frau Kernic und Frl. Schiroky tüchtige Vertretung, ebenso die dankbarsten männlichen Rollen in den Herren Steffens, Schramm und Hauck. Nach einem ersten Bariton, der wohl Herrn Breitenfeld ersetzen soll, wird noch immer vergeblich gesucht. Auch ein zweimaliges Gastspiel von Herm. Jessen aus Graz als Wolfram und Kreutzerscher Jäger konnte die Frage ihrer Lösung nicht zuführen.

Hans Pfeilschmidt.

HALLE a. S.: „Louise", das seltsame Mädchen aus der Fremde, ist nun auch bei uns aufgetaucht und hat mit ihrer eigenartigen musikalischen Gewandung auf der einen Seite grossen Enthusiasmus, auf der anderen bedenkliches Kopfschütteln erregt. Doch waren sich beide Teile wohl darin einig, dass Charpentiers „Tochter" auf jeden Fall eine bedeutende Erscheinung ist, die sich turmhoch über die musikalische Dutzendware auf dem Operngebiet erhebt und — man mag über die zu einem Textbuch lose aneinandergereihten 5 Bilder aus dem Leben dieses Pariser Mädchens noch so streng urteilen und den rhapsodischen Charakter der Musik nicht stilvoll finden — den Komponisten in eine Reihe mit den hervorragendsten französischen Tondichtern Berlioz und Bizet stellt. Über die hiesige Aufführung ist nur Gutes zu berichten. Direktor Richards hatte mit feinem Verständnis eine ebenso glänzende als lebenswahre Inscenierung geschaffen, und Kapellmeister Rob. Erdmann hatte sein Bestes gethan, um den musikalischen Teil mit den anspruchsvollen Wünschen des Komponisten in Einklang zu bringen. Die Titelheldin verkörperte Maria Ekeblad mit gutem Gelingen; doch kann nicht verschwiegen werden, dass zu einer vollständig erschöpfenden Darstellung immer noch ein weiter Schritt blieb. Herr v. Humalda war ein noch etwas steifer aber stimmlich glänzender Julien, der zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Louisens Vater sang Herr v. Manoff mit gutem Ausdruck und musterhafter Deklamation, zeigte aber im Spiel eine unwahrscheinliche Lebhaftigkeit und Elastizität in den Bewegungen. Frl. Ulrich fand sich mit der Partie der keifenden und nörgelnden Mutter gut ab. Wenn man zu sagen pflegt, dass bedeutende Ereignisse ihre Schatten vorauswerfen, so erleben wir nun auch den umgekehrten Fall: es ist hinterher viel Schatten. Man könnte wahrhaftig meinen, dass sich unser Theater überanstrengt habe und nun an den Folgen laboriere. Eine Wiederholung der Walküre mit Bruno Heydrich, dem früheren Heldentenor unserer Bühne, als Gast war nicht lichtvoll genug, um die Schatten zu verjagen. Grossem Interesse begegnete auch das Gastspiel von Frau Emilie Herzog in „Figaros Hochzeit". Martin Frey.

HAMBURG: Rücksichten auf unsere seelisch zwar etwas kühle, aber bezüglich der Virtuosität ihrer Gesangstechnik in der schmalen Front wirklich hervorragender deutscher Koloratursängerinnen stehende Frau Hindermann, bestimmten wohl in

erster Linie unsere Theaterleitung, Delibes' „Lakmé" noch jetzt, zwanzig Jahre nach ihrem ersten Auftauchen in Deutschland, als Novität herauszubringen. Wir haben übrigens keinen Grund, diesen Griff in die Urne der Neuheiten als Missgriff zu beklagen, denn wert, bekannt und gehört zu werden ist die Lakmé-Musik doch auch heute noch, und Experimenten mit Werken von zweifelhafter Güte und unzweifelhafter Minderwertigkeit ist das Prinzip, Unterlassungssünden früherer Jahre auszugleichen, immer vorzuziehen. Über das Lakmé-Buch, dem Ferd. Gumbert mit einer wahrhaft kläglichen Übersetzung vollends den Garaus gemacht hat, kann ja nur eine Stimme herrschen: „In bunten Bildern wenig Klarheit". Hier besonders bunt die Bilder und besonders minimal die Klarheit; viel Dekoration, viel Auftakelung, auch ein netter Hintergrund. Aber im Vordergrunde nichts als ein Tenor und eine Koloratursängerin — also keine Menschen. Dass Delibes seine Muse vor einen solchen Karren spannte, beweist uns sofort, dass der Komponist der „Coppelia" kein Dramatiker war; denn die echten Theatermusiker haben noch jederzeit Stoffe ausfindig gemacht, die ihrer Individualbegabung wenigstens entgegenkamen. Aber trotz allem, auch trotzdem Delibes eigentlich eine im Rococo-Empfinden wurzelnde Natur war und mithin der Romantik des Lakmé-Stoffes etwas fremd gegenüberstand, fesselt die Partitur durch das feinsinnige Detail, durch die Liebenswürdigkeit und Frische ihrer Lyrik und vor allem durch ihr starkes, an „Aïda" und die „Saba" gemahnendes exotisches Kolorit. Die hiesige Aufführung leitete Gille mit ganz offenkundiger Teilnahme für die reizvollen Miniaturen, Frau Hindermann sang mit voller Bravour die Lakmé, brillant war der charakteristische Nilakantha Dawisons, dessen schöner Bariton dem Hamburger Ensemble erhalten bleibt und ganz unzureichend in jeder Beziehung war der Gerald des Herrn Plücker. Dem Publikum gefiel die Oper so gut, dass man in ihr vielleicht eine dauernde Bereicherung des Repertoires gefunden hat. Zwei Tage nach „Lakmé" erschien, neueinstudiert, „Djamileh". Nach Delibes Bizet. Das war sehr gut. Denn der Grosse, der auch in der kleinen Oper, der Perle aller Einakter, gross ist, hätte sonst den Kleinen doch wohl erdrückt. Bei allen Musen — wieviel musikalische Wahrheit, wieviel Stimmung, wieviel Schönheit, wieviel Kunst steckt in diesem „rideau". Und wie bedauerlich, dass diese kleine Oper in Deutschland nicht heimisch werden kann. Ich fürchte, auch unsere Neueinstudierung erweckt „Djamileh" nur zu kurzem Scheinleben, denn obwohl unter Göllrichs Leitung und mit der Fleischer-Edel in der Titelrolle die Oper hier ausgezeichnet gegeben wurde, fühlte man den eisigen Hauch der Teilnahmslosigkeit vom Publikum gegen die Bühne fluten. Und Djamileh hat auch einen Fehler: es fehlt dem Werk der erweckende Contrast, die Abstimmung auf einen einheitlich halbdunklen Ton schädigt die Wirkung bei der breiten Masse. — „Papam habemus" können wir, scheint es, endlich bezüglich der Verhältnisse in unsrem Bassfache ausrufen. Der fehlende serieuse Bass ist entdeckt. Er heisst Hinckley, ist Amerikaner, noch Anfänger und eigentlich kaum reif für die deutsche Bühne. Aber er hat Material und die übrigen Anlagen, die dazu gehören und gab als König im „Lohengrin" eine so gewichtige Talentprobe ab, dass man ihn sofort auf fünf Jahre verpflichtete. In der Zeiten Hintergrunde schlummert für den Schluss der Saison noch gar manches: „Orestes" von Weingartner ist bis zu den Orchesterproben gediehen, „Asrael" ist wieder ausgeteilt, auch von Benvenuto Cellini, der uns sehr benvenuto kommen würde, munkelt man; zahlreiche Gastspiele, ein Wagner-Cyklus sollen den Mai ausfüllen — Arbeit also in Hülle und Fülle! Hoffentlich wird das Resultat künstlerisch auch entsprechend. Heinrich Chevalley.

KÖLN: Direktor Hofmann bemüht sich, das Repertoire für den Rest dieser seiner letzten Saison noch möglichst anregend zu gestalten. Neben den meist mit interessantem Wechsel in den Hauptrollen zuletzt gegebenen Repertoire-Opern erschien

Suppés Operette „Boccaccio" in wirksamer Neueinstudierung, und als Ballet-Novität kam Saint-Saëns' „Javotte" zur Aufführung, recht gut vorbereitet, aber mit wenig Wirkung, und letzteres wird jeder begreiflich finden, der von einem über drei Bilder ausgedehnten neuen Ballet etwas mehr verlangt, als ein verbrauchtes langweiliges Scenarium und eine ganz niedliche aber uninteressante, meist reizlose und dem Zwecke nur schwach dienende Musik. Paul Hiller.

KOPENHAGEN: Die hiesige Oper lässt wieder seit längerer Zeit nichts von sich hören und ist still und bescheiden von der etwas höheren Warte, auf die sie sich durch die Aufführung von C. Nielsens Oper geschwungen hatte, herabgestiegen. In der neu einstudierten „Carmen" leistete Frl. Krarup-Hansen in der Titelrolle Tüchtiges, aber wenig Eigenartiges. Das Hauptinteresse des Publikums für diese Kopenhagener Lieblingsoper konzentriert sich auf den darstellerisch und gesanglich gleich vortrefflichen Don José des Herrn Vilh. Herold. — Seit Monaten ist „Siegfried" — für Kopenhagen eine Neuheit — in Aussicht gestellt; vielleicht erreichen wir es noch in dieser Saison!

Dr. Will. Behrend.

LEIPZIG: Der jüngst an dieser Stelle gerühmten Rheingold-Aufführung, die gleich einer Anweisung auf den ganzen Ring wirkte, ist bislang nur eine Vorstellung der „Walküre" nachgefolgt, und diese konnte weniger einwandfrei wirken, da mit Ausnahme des Siegmund (Urlus), der Sieglinde (Frl. Korb) und des Wotan (H. Schütz) die Partieen nicht gerade günstig besetzt waren und mancherlei Folgen der Repertoirezugehörigkeit störend zu Tage traten. Bei einer Wohlthätigkeitsvorstellung wurde ein von Max Brockhaus für Deutschland angekaufter älterer französischer Einakter: „Die Tante schläft", Text von Hector Cremieux (deutsch von M. Oscar), Musik von Henri Caspers im Neuen Theater erstmalig aufgeführt und beifällig aufgenommen. Libretto und Musik haben ausgesprochenen Operetten-Charakter, wirken aber ergötzlich und graziös zugleich, und der alt-neue Einakter dürfte sonach wohl weitere Verbreitung finden. In guter Neu-Einstudierung präsentierte sich wieder einmal Kienzls „Evangelimann", dessen erster Akt durch Ablagerung nichts gewonnen hat, dessen letzte beide Scenen aber neuerdings sehr ergreifend wirken konnten, zumal da die beiden Brüder Mathias und Johannes durch die Herren Urlus und Schütz gesanglich und schauspielerisch in allerbester Weise verlebendigt wurden.

Arthur Smolian.

MAGDEBURG: Eine Aufführung des „Propheten" von Meyerbeer, den eigentlich nur grosse Bühnen nach sorgfältigster Einstudierung geben sollten — sonst können Musik und Handlung ganz unerträglich wirken — hatte wenigstens das Gute, dass sie uns die nächste Altistin bescheerte: Frl. Renée-Berlin. Ihre Fides war eine von feinem musikalischen Geschmack diktierte Leistung. Die Oper „Werther" von Massenet erlebte eine gute Aufführung und sehr freundliche Aufnahme, wird es aber auch hier kaum zu einem langen Leben bringen. Weiter trat an einem Carmenabende Ottilie Metzger aus Köln auf und bethörte mit ihrem Gesange nicht nur Don José, sondern auch die Zuhörer. Mit Madame Sherry hat sich die Direktion etwas auf Abwege begeben. Rossinis Barbier wird jetzt, und das ist nachahmungswert, in der von Levi gereinigten Ausgabe aufgeführt. Max Hasse.

MAINZ: „Norma", zu Frl. Maternas Benefiz gegeben, brachte der beliebten Künstlerin reiche Auszeichnungen. Ein sehr dankbares Publikum fand auch an ihrem Ehrenabend Frau Pfeiffer-Rissmann als Prinzessin von Navarra in Boieldieus „Johann von Paris". Ausser diesen beiden älteren Werken feierte auch „Josef und seine Brüder" von Méhul seine Auferstehung — die allerdings nur von kurzer Dauer war. Die Schliemann-Arbeit auf dem Gebiet der Oper brachte wieder keine Goldfunde ans Tageslicht! Da es die Mitwirkenden nur ausnahmsweise verstanden, die Stimmung zu

erwecken, die Handlung und Musik jener Werke anstreben, eine stillose Inscenierung noch den Rest Illusion raubte: so wurde die Ersparnis von Tantièmen auf der einen Seite durch Zeitverlust und vergeudete Arbeitskraft auf der andern überwogen — und nachhaltiger Erfolg blieb aus.

F. Lippmann.

MÜNCHEN: Auf Bruneaus „Messidor" ist überraschend bald eine weitere Première gefolgt: Die Volksoper in 3 Aufzügen „Der Dusle und das Babeli" von Karl von Kaskel. Das Textbuch stammt von den Herren Schriefer und Kolloden und ist nicht übel; jedenfalls wissen die Verfasser, was aus einer von Haus aus novellistischen Fabel zum Drama genommen werden darf, was zu einer gut gesteigerten Katastrophe gehört und wieviel Rührung man einem harmlosen Opernpublikum zumuten darf. Wenn sie den Schweizerbuben Dusle aus den Armen des blonden Schweizer-Babeli zur Werberotte des nach Italien ziehenden Frundsberg-Heeres pressen, die schwarzhaarige Marketenderin Gemma, die den Teufel im Leib hat, auf den Arglosen ein Aug' werfen und dasselbe den Leutnant Brunone auf das Babeli thun lassen, so sind sie eines starken Effektes sicher. Die Geschichte nimmt auch bald eine spannende Wendung: das Babeli ist dem Schatz ins Lager bis vor Pavia nachgezogen, kommt durch Gemmas Ränke statt zum Dusle ins Zelt des Schwerenöters Brunone und in grosse Not. Ihr Hilfeschrei lockt den Dusle herbei, der den Lüstling ersticht. Da es aber bei den Landsknechten mildernde Umstände noch nicht gab, so muss der gute Dusle sterben, auf Verwendung des beherzten Babeli freilich nicht auf dem Schafot, sondern auf dem Schlachtfeld. An der Spitze der „verlornen Schar" stürmt er gleich am andern Morgen in den Kampf gegen Frankreich. Aber der Tod flieht ihn und der Sieg wird sein: er fängt den König Franz, während sein Babeli auf einer Anhöhe vertrauensvoll zum Himmel fleht, die liebestolle Gemma aber auf dem Schlachtfeld den Tod sucht und findet. So löst sich alles in Wohlgefallen auf, der Dusle wird Fähndrich und das Babeli Frau Fähndrichin. Es ist nicht meines Amtes, den literarischen Qualitäten des ganzen Gedichtes auf den Grund zu gehen. Schliesslich kommt es ja beim Libretto nicht ausschliesslich auf die Philosophie an, sondern auch auf das, was es der Musik noch zu lösen giebt, auf den latenten Empfindungsgehalt, der im „Dusle und Babeli"-Stoff fraglos weit grösser ist, als im „Messidor" unseligen Angedenkens. Herr von Kaskel war dem „Dusle und Babeli" sichtlich von Herzen zugethan. Einige seiner feinsten Liederchen wob er, der Lyriker, um seine beiden Lieblinge und dazu eine Auslese älterer Original-Melodieen aus den Sammlungen Erk, Liliencron und Stade. Er liess keine Andeutung der Dichter unbeachtet, wusste manche Anspielung, die als unsichtbare Potenz zwischen den Zeilen des Gedichtes schwebt, wie der Chemiker die Geheimschrift, sichtbar auszulösen und wählte für seine Partitur vorsichtig ein sparsames, wohlklingendes Orchester, kurz, er blieb der Dichtung nichts schuldig als — die persönliche Note. Vor lauter Original-Melodieen kam er anscheinend nicht mehr zu sich selbst. Bis auf seine wenigen Lieder beschränkte er sich auf den konventionellsten Ausdruck. Wenn er wenigstens die alten „Töne" so treu wiedergegeben hätte, dass sie zu der ihnen zustehenden aparten Harmonik ihn direkt gezwungen haben würden. Das rührende „Ich armes Maidlein klag' mich sehr" (2. Akt), das bekanntlich schon Ludwig Senfl, der Dichtermusiker des 16. Jahrhunderts und Zeitgenosse Frundsbergs, gesetzt hat, ist bei Kaskel seines archaistischen Reizes völlig entkleidet. Und doch hätte die herbe, alte Harmonik gerade an jener Stelle unvergleichlich gewirkt, nicht bloss durch den Kontrast, sondern auch durch das Zeitkolorit. Ich erinnere beispielsweise an das Minnelied aus dem 12. Jahrhundert, das Sandberger in seinem Musikdrama „Ludwig der Springer" verwertete. Wer es je im Rahmen der Aufführung gehört hat, wird die zauberhafte Wirkung nicht vergessen haben und ver-

stehen, wieviel sich Herr von Kaskel durch die Modernisierung entgehen liess. Ein weiterer Fehler seiner Musik ist die offene Absicht, volkstümlich zu schreiben, ohne eigentlich recht zu wissen, wo die Volksmusik anfängt und aufhört. Eine „Volksoper" im stilistischen Verstande giebt es nicht. Volksoper ist jedes Musikdrama, das die Bedingungen eines lebensfähigen Bühnenwerkes in allen Punkten erfüllt, also gehaltvoll, originell, wirksam ist. Wenn aber der Komponist des „Dusle und Babeli" mit dieser nicht mehr ungewöhnlichen Bezeichnung jenes leichtere, mittlere Genre andeuten wollte, das man gemeinhin unter dem Schlagwort Singspiel kennt, so hätte er sich im Ausdruck erst recht vergriffen. Denn seine Oper hat ein Mal, das das echte Singspiel nie haben darf: sie neasiert. — Die gut vorbereitete Aufführung nahm einen schönen Verlauf. Den Dusle sang Knote, das Babeli Frl. Koboth, beide sehr lebendig und überzeugend. Auch Frau Hertzer-Deppe aus Berlin als Marketenderin Gemma war recht temperamentvoll. Das Publikum folgte mit freundlicher Teilnahme und rief den Komponisten schon nach dem 2. Akt; es fand offenbar Gefallen an der artigen Landsknechtsgeschichte. Man kann also von einem Erfolg reden. Ob auch später noch, das getrau ich mir nicht zu entscheiden. Der Geschmack des Publikums ist so unberechenbar wie seine Gunst.

Dr. Theodor Kroyer.

NEW-YORK: Das Haupt-Interesse bildet die Wahl Heinrich Conrieds zum Direktor des Metropolitan Operahouse als Nachfolger von Maurice Grau. Conried hat seine Pläne noch nicht bekannt gegeben, es verlautet aber, dass er ein gutes Ensemble nach europäischem Muster schaffen will. Mit dem Star-System zu brechen, dürfte eine Unmöglichkeit sein, da das in dieser Hinsicht unglaublich verwöhnte hiesige Publikum eine Oper, in der nicht wenigstens 3—4 Stars in einer Vorstellung geboten werden, schwerlich protegieren würde. Stars sind aber bekanntlich keine Freunde von Proben! Man ist gespannt, wie sich Herr Conried, der noch keine Erfahrung als Opern-Leiter besitzt, aus der heiklen Affaire ziehen wird. — Der Ring-Cyklus wurde in glänzender Weise zu Ende geführt. In erster Reihe verdient Kapellmeister Alfred Hertz genannt zu werden, der in keinem der anderen Werke Wagners sich als so durchaus kompetent erwiesen hatte. — In der „Walküre" war Frau Gadski eine überwältigende Sieglinde, Frau Schumann-Heink eine imposante und überzeugende Fricka. Die Brünnhilde der Frau Nordica ist darstellerisch wie stimmlich sehr gewachsen. Der Siegmund war bis jetzt die beste Leistung des Herrn Anthes. Der Wotan van Rooys war ausgezeichnet, der Hunding des Herrn Elmblad jedoch gesanglich völlig ungenügend, wenn auch darstellerisch eine treffliche Charakter-Studie. — Anthes' Siegfried fiel gegen seine anderen Partieen bedenklich ab. Den Mime des Herrn Reiss kann ich nur mit höchsten Lobpreisungen nennen, und Bispham als Alberich verdient gleichfalls Anerkennung. Fritzi Scheff hat die passende Stimme für den Waldvogel und Elmblad für den Fafner! — In der „Götterdämmerung" rehabilitierte sich Anthes wieder als Siegfried und stand auf der Höhe seines Könnens. Den Gunther gab Mühlmann mit gutem Gelingen. Die Gutrune der Frau Reuss-Belce war eine recht anständige, wenn auch nicht bedeutende Leistung. Der Hagen gehört zu den besten Rollen von Eduard de Reszke, was allerdings nicht viel sagen will. Frau Nordica hatte grosse Momente als Brünnhilde, wenn auch einige schwache den reinen Genuss trübten. — Die Regie war unvollkommen, wenn auch gute Absicht manchmal nicht zu verkennen war. — Frau Sembrich zu Liebe wurde Verdis „Ernani" wieder ausgegraben. Dass sie darin einen gesanglichen Triumph feierte, ist natürlich. Es ist aber zu bedauern, dass der Einfluss einer Primadonna so weit gehen kann. Mit Verdi wird das Publikum in dieser Saison überfüttert. Auch der „Maskenball" steht nahe bevor! — Alois Burgstaller trat bisher als Siegmund und Siegfried (in Siegfried) auf und bewährte sich als vollendeter Künstler. Sein Siegfried

speziell ist ausgezeichnet. Die Stimme hat Schmelz, er singt natürlich, ohne Künstelei, und sein Spiel zeichnet sich durch echte Jugendlichkeit aus. Arthur Laser.

PRAG: Im deutschen Theater ist noch immer „Samson und Dalila" Trumpf. Wagners Todestag wurde mit „Tannhäuser" (unter Leo Blech) feierlich begangen. Frau Lilli Lehmann, die vor 32 Jahren ihre Laufbahn in Prag begonnen hatte, trat nach so langer Abwesenheit zweimal als Gast auf. Ihre Isolde war nur ein Hochachtungserfolg. Als Norma jedoch riss sie durch das dramatische Feuer, das sie aus Bellinis weichen Kantilenen schlug, alles zur Bewunderung hin. Bei Planquettes Tode wurde das lang verstummte liebliche Geläute der „Glocken von Corneville" wieder ein paarmal angestimmt, und am Aschermittwoch sah man, zu ganz neuem Programm, die „Bunte Bühne" wieder aufgeschlagen. Hier erfuhr Bachs (stark gekürzte) „Bauerncantate" wohl ihre erste scenische Aufführung. Überhaupt war das 18. Jahrhundert diesmal auffallend stark vertreten, durch J. A. P. Schulz, Görner, Fux, Monsigny, Mozart, die neuere Zeit durch Blech, Brückler, Strauss, Hugo Wolf. Ganz besonders sei die prächtige Wirkung erwähnt, die Loewes „Der erste Zahn" und das „Tafellied" eines Anonymus (1733) machte. Dazwischen versinnlichte ein Tanzdivertissement die Geschichte des Wiener Walzers. — Im tschechischen Nationaltheater ist die zur Genüge bekannte „Luise" Charpentiers eingezogen. Das Orchester unter Rovarovic und der Bassist Kliment leisteten darin vortreffliches, aber das Publikum bleibt merkwürdig kühl. Von starken äusseren Erfolgen begleitet waren, wie ich übrigens nicht aus eigener Anschauung weiss, die Gastspiele Navals und der italienischen Mezzosopranistin Cuccini. Dr. R. Batka.

RIGA: Eine Neueinstudierung von Rubinsteins phantastischer Oper „Dämon", in welcher der Baritonist Weidemann die Titelpartie geschmackvoll verkörperte, ist fast die einzige beachtenswerte Begebenheit, über die wir zu berichten haben. Die dritte Gesamtaufführung des Nibelungendramas steht demnächst in Aussicht.

Carl Waack.

SCHWERIN: Von Belang ist nur die Annahme der Wiesbadener Oberon-Aufführung, die im ganzen hier nicht gefallen hat. Im übrigen gastierte aus unbekannten Gründen dreimal Frl. Brockmann von Wiesbaden als Mignon, Katharina und Carmen.

Friedr. von Wickede.

WIEN: Wagners „Tristan und Isolde" wurde am 21. v. Mts. in der Hofoper neu insceniert, mehrfach neu besetzt und im musikdramatischen Teil aufs ernsteste erwogen und vorbereitet, gegeben. Die Vorstellung erregte ungewöhnliches Interesse und seltene Beifallstürme nach den Aktschlüssen. Die dekorativen Leistungen Professor Alfred Rollers verschoben bei dieser Aufführung die Anteilnahme des Publikums etwas über Gebühr nach seiten des scenischen Bildes, zunächst weil sich hier eine Vollendung zeigte, die an den Trägern des Dramas vermisst wurde und an die nur die Orchesterleistung und die erkennbaren, wenn auch von den Darstellern nicht erreichten Absichten des Leiters der Vorstellung, Direktor Mahlers, heranreichten. Wir besitzen an unserer Hofoper in Heinrich Lefler und Anton Brioschi Leiter des Ausstattungswesens, denen es wahrlich nicht an künstlerischer Begabung gebricht. Aber es ist ihnen nur sehr selten vergönnt, etwas vom Grunde aus neu zu gestalten und ihre Intentionen unbeschränkt von den finanziellen Bedenken der Hoftheaterintendanz durchzuführen. Diesmal war man in der Gebelaune. Und so kam dieses tiefstinnerliche Werk, bei dessen Entstehen das scenische Bild am wenigsten auf den Schöpfungsakt zurückgewirkt hat, zur dekorativ stimmungsvollsten äusseren Erscheinung. Es ist schwer, dem Leser eines Berichtes die richtige Vorstellung von der Wirkung scenischer Bilder zu vermitteln. Roller hat sich an die der Tristandichtung beigegebenen, sehr kurzen und allgemein ge-

haltenen scenischen Anweisungen Wagners gebunden, ist aber in der Ausführung von der 1865 in München geschaffenen und in Bayreuth seit 1886 im ganzen festgehaltenen Tradition vielfach abgewichen. Die Umwandlungen, die unsere Anschauungen in Bezug auf die malerischen Künste seit vierzig Jahren erfahren haben, mussten sich geltend machen, wenn ein moderner Künstler einer solchen Aufgabe nahe trat. Es ist ja die Zeit, in der das arg getrübte, schier erloschene Farbenbewusstsein beglückend wieder lebendig geworden. Für jeden Akt hat Roller einen aus Dichtung und Musik feinsinnig erschauten und erhörten Grundton gefunden, der die Wirkung des Vorganges einprägsam unterstützt. Durch den Einfall, das Schiff des ersten Aktes schräg über die Bühne fahrend darzustellen, ist dem Zuschauer über die Bordwand hinaus der Blick aufs Meer eröffnet, das auf dem dichterischen Phantasiebild des Eingangsaktes einen so grossen Raum einnimmt. Im Orangegelb des beherrschenden Segels ist eine kräftige Grundfarbe gewonnen, auf die Kostüme und Requisiten harmonisch gestimmt sind. Über den zweiten Akt breitet sich ein reich differenzierter violetter Ton. Architektur und Natur sind in geistvolle, bildlich gestaltete Beziehungen gebracht und „der oede Tag" erscheint in bangem Zwielicht. Herbstliches Graubraun überzieht die verödete Burg Kareol. Von einer mächtigen Linde überschattet liegt Tristan in weissem Gewande in den zu Tage tretenden Wurzeln des Baumes wie eingebettet. Über das Bild ist die edelste poetische Stimmung gebreitet. Die ganze Scenierung kann als einer der gelungensten Versuche bezeichnet werden, die Dekorationskunst mit einem bedeutenden Dichterwerk im Sinne Wagners in intime Beziehungen zu bringen. In Fräulein von Mildenburg besitzen wir eine für die grosse Aufgabe der Isolde genial beanlagte Künstlerin. Der Stil ihrer Darstellung ist von innen heraus durch eine grosse Natur belebt und wirkt mächtig und überzeugend. Ihrem grossen Organ gewinnt sie auch die subtilsten Pianowirkungen ab. Die ganze Gestalt ist ihr zum tiefinnerlichen Erlebnis geworden und wirkt darum gross, erschütternd und rührend. Erik Schmedes versuchte sich zum erstenmal als Tristan. Über seine Leistung ein abschliessendes Urteil abzugeben verbietet schon der Umstand, dass der Künstler an diesem Abend nicht im vollen Besitz seiner Mittel war. Fräulein Kittel (Brangäne) singt tadellos und zeigt sich als Darstellerin sehr verständig. Dem König Marke ist Richard Mayr, der sich in verschiedenen Aufgaben als treffliche Acquisition erwiesen hat, heute noch nicht gewachsen. Die Orchesterleistung war durchaus bewunderungswürdig und gross das geistige Kapital, das Direktor Mahler auf die mit unsäglicher Mühe vorbereitete Aufführung gewendet hat.

Gustav Schoenaich.

ZÜRICH: Die Griselidis von Massenet absorbierte alle Kräfte, die irgendwie mit dem Stadttheater in Beziehung stehen, und wenn Bertram nicht lauter bereits einstudierte Werke für sein Auftreten gewählt hätte, wäre der brillante Gastspiel-Erfolg nicht möglich gewesen. Könnte man letzteres nur von obiger Novität sagen! Aber das Fehlen jeglichen Premièrenpublikums hat sich nie deutlicher manifestiert, als bei dieser Erstaufführung in deutscher Sprache eines doch immerhin bedeutenden Werkes. Kann nun freilich auch eine Bühne, wie das bescheidene Zürich, mit ganzen 5000 Franken Stadtsubvention fähig sein, dem Hauptpostulat zu entsprechen, das der geschickte Rechner Massenet an die Aufführung stellt: ebenmässiges Zusammenwirken von Musik, dramatischer Gesangsleistungen und Ausstattung? Mich dünkt, die in der „Musik" s. Z. erschienene Besprechung der Pariser Première hat dieses Moment noch nicht stark genug betont. Ich kann mich auf Grund jener Kritik auch kurz fassen. Die feine, nach intimer Wirkung neigende und starke dramatische Accente ängstlich meidende Musik muss bei guter Inscenierung der Oper stimmungsvoll wirken. Aber sobald wir aus dem Bann dieser drei Faktoren befreit sind, bleibt blutwenig an nachhaltiger Wirkung übrig. Eine zer-

flossene Melodie bei polyphoner Dürftigkeit, die unserm Empfinden fremde Handlung, die bis auf den Teufel leblosen Figuren, welch letzterem der dem Komponisten mangelnde musikalische Humor fehlt, das dürften die Steine sein, an denen, wie hier, das Publikum Anstoss nimmt. Und wir hatten doch eine sehr glückliche Besetzung. Frl. Trebess ist wie geschaffen für die Passivität der duldenden Titelpartie, Herr Basil, der zu einem „Holländer" nicht genügend Poesie besitzt, war teufelmässig beweglich und lustig in der einzigen Rolle, die überhaupt etwas treibt im Stück, und die diabolische Gattin wurde von Frl. Level vortrefflich gegeben. Zu der mässigen Zugkraft mag auch der bis zur Abgeschmacktheit getriebene rituelle Konfessionalismus in vielen Scenen beitragen. Übrigens stehen wir am Vorabend einer zweiten Novität, indem den vielen Versuchen, eine Oper auf Schweizerboden zu züchten, ein neuer durch den hiesigen Musikdirektor Häser beigefügt wird. Gottfried Kellers Novelle „Hadlaub" ist als „lyrische" Oper von ihm bearbeitet worden und soll noch im März zur Aufführung gelangen. Dem vielgeplagten Direktor Reucker liegt auch die Ergänzung des Personals für die nächste Spielzeit ob, und bisherige Gastspiele zu diesem Zweck befriedigten nicht.

W. Niedermann.

KONZERT

AGRAM: In der vom Komitee zur Pflege der Kammermusik veranstalteten zweiten Soirée hörten wir Emil Sauer. Der ehemals von Temperament überschäumende Künstler hat, seitdem er Leiter der Wiener Meisterschule geworden, seine Kunst in ruhigere Bahnen gelenkt, ohne indessen seine Individualität preiszugeben. Er spielte Brahms Intermezzo op. 117 voller Poesie, Schuberts Impromptu mit entzückender Klarheit und Beethovens letzte Sonate in unerreichter klassischer Reine. Ein weiterer Abend der Vereinigung brachte uns zum erstenmal das „Holländische Trio" der Herren van Veen, van Lier, C. v. Bos, deren Leistung im Ensemblespiel durchaus erstklassig ist; durch ihr Spiel geht ein Zug von natürlicher Frische und unmittelbarem Empfinden, dabei solche Wahrung des reinen Kammermusikstils, dass die Wiedergabe des Brahmsschen Trio op. 101, sowie des Tschaikowskyschen op. 50 geradezu klassisch genannt werden kann.

Ernst Schulz.

AMSTERDAM: Eine grosse Schar Verehrer und Freunde hatte sich am 9. Februar im festlich geschmückten Saal des Concertgebouw eingefunden, um den Tag zu begehen, an dem der als Mensch und Künstler gleich hochgeschätzte Julius Röntgen vor 25 Jahren seine für die Entwickelung der Tonkunst in den Niederlanden so segensreiche Thätigkeit in Amsterdam begann. Die Feier bestand in einem grossen Festkonzert, bei dem nur Kompositionen Röntgens zur Aufführung gelangten, darunter die Neuheiten: „Een liedje van de Zee", eine geistsprühende symphonische Bearbeitung eines altniederländischen Liedes, sowie ein fesselndes Violinkonzert von klassischer Form, doch in Motiv-Bearbeitung und Orchestrierung der modernen Richtung Rechnung tragend, meisterhaft gespielt von Bram Eldering. — Das Böhmische Streichquartett gab drei ausverkaufte Konzerte, das letzte als Dvořák-Matinée unter Mitwirkung der Pianistin Johanna Heymann. — Als Solisten erschienen im Conzertgebouw Nina Faliero-Dalcroze, eine feinsinnige Vortragskünstlerin französischer Lieder, und der Cellist Joseph Hollmann, der mit dem neuen, ihm gewidmeten Konzert von Saint-Saëns eine sonderliche Wirkung nicht zu erzielen wusste. Einen ganz gewaltigen Eindruck machte an der Spitze des Concertgebouw-Orchesters Felix Weingartner. Seine hinreissende Leitung entfesselte Stürme des Beifalls, die auch dem Komponisten galten, der seine für Amsterdam neue zweite Symphonie vorführte.

Hans Augustin.

BERLIN: IX. Philharmonisches Konzert. Dirigent: Arthur Nikisch. Solist: Raoul Pugno. Auch das Programm dieses Konzertes verzeichnete befremdlicherweise wieder keine Neuheit. Man fuhr vergnügt in dem bequemen Gewohnheitsgeleise und setzte uns die Holländer-Ouverture, Schumanns a-moll Klavierkonzert, die mittelasiatische Steppenskizze von Borodin und die Eroica vor. Über die Ausführung dieser Werke braucht wirklich kein Wort mehr verloren zu werden. Raoul Pugnos Klavierspiel bleibt einem immer sympathisch, auch wenn man mit der Auffassung des Künstlers nicht in allen Punkten einverstanden sein kann. — Professor Siegfried Ochs brachte im IV. Konzert seines Philharmonischen Chores Händels „Israel in Egypten" zu gelungenster Aufführung. Der Altmeister stellt in diesem, wohl seinem chorreichsten Werk, an die Leistungsfähigkeit seiner Sängerscharen bedeutende Anforderungen. Der jugendfrische, wie Frühlingswind daherwehende Klang unseres Philharmonischen Chores hielt in geradezu idealer Weise, ohne die Spur einer Ermüdung zu zeigen, bis zum letzten Doppelchor aus, der mühelos und jubelnd durch den Saal brauste. Und mit welcher bewunderungswürdigen Elastizität kommt der Chor der Schattierungsfreudigkeit seines Dirigenten entgegen! Fürwahr ein herrliches Vokalorchester! Und da auch die Solisten, die Damen: Maly von Trützschler, Luise Geller-Wolter, die Herren: Robert Kaufmann, Alex Heinemann und Paul Knüpfer alle auf dem richtigen Platz standen, so ist dieser Abend unbedenklich als einer der genussreichsten dieses Winters zu bezeichnen.

Bernhard Schuster.

Zu den bedeutenden Klavierspielern, denen man immer wieder gern zuhört, gehört Alfred Reisenauer, der dieses Jahr schöner denn je spielt und mit seinen Klavierabenden auch endlich den Zuspruch der Musikfreunde findet, der ihm gebührt. Ferner konzertierten Auguste Goetz-Lehmann, die über eine spiegelklare, saubere Technik gebietet, auch zu gestalten versteht, aber das Gemüt des Hörers völlig unberührt lässt, Egon Petri, ein junger Pianist aus der Schule Busonis, der sich als ein Kraftpianist voll Feuer und Leben einführte, und von dem gewiss noch öfter die Rede sein wird, und Frieda Kindler, die Chopins b-moll-Sonate besser als Beethovens pathetische in c-moll spielte, allerlei Feinheiten des Anschlags herausbrachte, aber nicht klar gestaltet. Theophil Ziller ist zu früh in die Öffentlichkeit getreten. Sein Spiel bekundete feineren Klangsinn, warme musikalische Empfindung, aber seine Technik ist noch nicht vielseitig genug entwickelt. Seine Konzertgenossin Paula Olshausen hat ein machtvolles Altorgan, singt aber zu unruhig, ihre Atemökonomie muss erst verbessert werden. Gertrud Marcks, der Heinrich Grünfeld mit seinem Cello assistierte, zeigte entschiedenes Vortragstalent, erfreute durch weichen Anschlag, ausdrucksvollen Vortrag und eine ziemlich entwickelte technische Fertigkeit. Therese Slottko ist mit ihrem Klavierspiel nicht recht weiter gekommen; wenn auch eine grössere Geläufigkeit erreicht ist, der Ausdruck, der Stimmungsgehalt des Stückes wird kaum durch ihr Spiel berührt. Juana Hess tremolierte ganz unleidlich und trug völlig ausdruckslos vor. Zwei junge Mädchen aus Leschetizkis Schule, Bessie und Mamie Silberfeld, erfreuten durch unleugbares Talent. Namentlich die Jüngere gab Nuancen im Vortrag, Klangfärbungen im Anschlag, Feinheiten in der Behandlung des Zeitmasses, die nicht vom Lehrer stammten. Die Ältere spielte mit grösserer Geläufigkeit und Kraftentfaltung, aber es klang alles nach der verständigen Schule. Hedwig Kirsch hat sich zu einer ganz hervorragenden Pianistin entwickelt. Ihre Technik ist vielseitig ausgereift, ihr Anschlag voll Kraft und Elastizität, die Rhythmik bestimmt, ihr Vortrag geistig belebt. Der Berliner Lehrergesangverein unter Leitung von Felix Schmidt gab ein Konzert mit einem interessanten Programm, das ältere und neuere Chorstücke, wie O. Taubmanns „Heilung", Hegars „Walpurga", Curtis „Elfe" und andere enthielt.

Reine Intonation, klare Aussprache, rhythmische Präzision, Kraft und Weichheit im Stimmklang muss der Chorleistung wieder zuerkannt werden. Marta Sandai hatte sich wieder eine ganz besondere Auswahl modernster Gesänge ausgewählt, die sie durch ihren Vortrag zu richtiger Geltung brachte. In ihrer Erscheinung, wie in ihrer Ausdrucksweise liegt für Freunde des Seltsamen in der Kunst ein ganz aparter Reiz. Einen sehr vorteilhaften Eindruck hat Ferdinand Jäger mit seinen beiden Liederabenden hinterlassen. Sein Bariton ist nicht gerade durch üppigen Wohllaut hervorragend, aber wohlgepflegt; er trägt mit Intelligenz und warmem Herzen vor, geht ganz in der Musik, die er singt, auf. Dr. Potbeschnigg, der den Sänger begleitete, ist ein fertiger Künstler auf diesem Gebiet. Herr Jäger sang ältere und neueste Lyrik, auf seinem Programm standen auch mehrere Lieder von Theodor Streicher, die sich durch edle, natürliche Melodiebildung und liebevolles Versenken in die Dichtung empfahlen. Einen glücklichen Erfolg hat sich ein neues Unternehmen erobert: Die Damen Grumbacher de Jong und Therese Behr, die Herren Ludwig Hess und Arthur van Eweyk haben sich zu einem Vokal-Quartett vereinigt und mit Artur Schnabel am Klavier einen Brahmsabend gegeben, der mit Enthusiasmus aufgenommen wurde. Die Liebeslieder-Walzer, Zigeunerlieder und andre Gesangsquartette mit Klavierbegleitung wurden mit vollendeter Sicherheit, aufs sauberste ausgefeilt, vorgetragen.

E. E. Taubert.

Auch wer an Conrad Ansorges kompositorischem Schaffen wenig Freude hat, wird doch seinem technischen Können, dem ernsten Streben und seinem Mut, neue Bahnen zu beschreiten, Anerkennung nicht versagen dürfen. In seinem Streichsextett op. 9 heben sich die einzelnen Themen schön von einander ab und so begegnet einem, wenigstens im ersten Satze, viel Eigenartiges. Starke Anklänge an Brahms und Schubert enthält der zweite Satz, dessen Erfindung ziemlich dürftig ist. Ein darin schon reichlich verwandtes Motiv wird im Finale nochmals, freilich recht geistvoll, verarbeitet. Dieses Finale mutet fast wie ein Opernfinale an und enthält zu viele Ansätze. Weit schwächer in Bezug auf die Erfindung, sehr gesucht in der Harmonie und vielfach unklar ist das auch noch ungedruckte Streichquartett op. 13, das ebenso wie das Sextett kein Scherzo hat und wohl als eine moderne Fortführung des Beethovenschen cis-moll gelten will. In beiden Werken ist mit der herkömmlichen Form ziemlich gebrochen. Die Ausführung hatte Ansorge dem jungen holländischen Quartett der Herren van Veen, Ruinen, Feltzer und van Lier, zu denen im Sextett noch die Herren Essek und Meyroos traten, anvertraut und damit einen guten Griff gethan. Zwischen den beiden Instrumentalwerken sang Richard Koennecke mit wundervoller Stimme und prächtigem Vortrag Ansorges noch ungedruckte Erntelieder op. 18, meist treffliche, feine Stimmungsbilder. Prof. Hermann Schröder, der in einer g-moll-Ouvertüre für Streichorchester und Cembalo von Bach (Werke Bd. 45, 1895 veröffentlicht) ein Streichquartett entdeckt zu haben glaubt, erbrachte durch die Vorführung dieses prächtigen Werkes auch in Bezug auf die Klangwirkung den Beweis von der Unrichtigkeit seiner Hypothese. Von Wilma Norman-Neruda und Prof. Gernsheim hörte ich Sonaten von Bach und Brahms in herrlicher Wiedergabe. Eine solche fand auch ein interessantes Duo von Alkan durch Konzertmeister Anton Witek und Vita Gerhardt. Eine Anmassung war es von dem jungen Geiger Hermann Rubin, mit dem philharmonischen Orchester zu konzertieren. Einen nicht gerade günstigen Eindruck machte auch der Geiger Felix Grossi, der eine unglaublich geschmacklose eigene Komposition für Geige allein und das hier fast unbekannte russische Konzert von Lalo vortrug; in diesem entwickelte er wenigstens einen schönen Ton, zeigte aber keine saubere Technik. Eine kolossale Anziehungskraft bewies wieder einmal Sarasates Zaubergeige; in Raffs Suite erinnerte er an seine

besten Zeiten; was er aber als Bachs Ciaconna vortrug, war nicht viel anders als — eine Parodie. Seine getreue Konzertpartnerin Berthe Marx-Goldschmidt fand mit ihrer eleganten Technik gleichfalls vielen Beifall. Ein grosses Geigertalent ist der junge Martin Collin; er besitzt schon jetzt eine famose Technik, excelliert im Flageolettspiel und geigt mit Geschmack. Der Violoncellist Willy Deckert trug nicht gerade mit Glück ein geschmackloses Konzertstück von Servais vor; besser gelangen ihm kleinere Stücke, in denen er seinen schönen Ton zeigen konnte. Seine Partnerin Anna Stahlknecht-Borgwardt hat einen nicht sehr grossen, aber sympathischen Mezzosopran, der jedoch in der Tiefe flach klingt. Lieder von Hermann Drechsler, Georg Vollerthun, Alfred Schattmann und Richard Kursch kamen im Tonkünstlerverein zur Aufführung; ich hörte nur des letzteren aus 15 Liedern bestehenden Cyklus „Am Scheidewege", der meist stimmungsvoll und immer gut deklamiert war, und von Frl. Betsy Schot trefflichst gesungen wurde. Die von Herrn Prof. Gustav Holländer geleitete, leistungsfähige Neue Orchester-Vereinigung hatte sich für ihr Konzert der Mitwirkung dreier hervorragenden Solokräfte versichert: Emma Koch bot eine gediegene Wiedergabe des Beethovenschen Es-dur-Konzerts, Clara Erler befestigte ihren Ruf als Koloratur- und Liedersängerin, Emil Prill blies mit feinem Geschmack und geradezu idealem Ton ein von G. Holländer kürzlich komponiertes klangschönes und warm empfundenes Andante cantabile für Flöte.

Dr. Wilh. Altmann.

Wer sind die unverantwortlichen Ratgeber, die zu all dem frühreifen Thun dieser vielen singenden Talente und Nichttalente die Hand bieten? Weimar hat eine Jury für musikalische Verlagswerke begründet. Wo bleibt das Konzertforum, welches über die Berechtigung zum öffentlichen Vortrag zu Gericht sitzt, die Pässe visiert und die Papiere ausstellt?! — Selbst in der Annahme einer starken Indisposition wird die Gaumigkeit und das eiserne Thor des Halses, das den Strom ihrer grossen Mittel beengt, Emily Hamann-Martinsen an der vollen und freien Entfaltung derselben hindern. Wer sich solche Ziele steckt, ist übrigens auch zur Erfüllung der Forderung einer stimmlichen Kultur verpflichtet. Aber man soll den Glauben nicht verlieren. Mariane de Maringh hat den alten Ehrenschild der Singakademie vom zerfressenden Rost der letzten Wochen gereinigt. Das war Qualitätskunst, Ausdrucksmusik und strömender Klang! Kleine Mittel, aber klingend bis zum Hauch, nicht reif aber formenschön. Und hinter allem etwas Trunkenes, die Schönheit des schauenden Auges, ein Ergriffensein, das ergreift, eine Auslösung, die erlöst. Misslang auch vieles, und war das Ganze noch ein Ringen nach Form und Stil, so beuge ich mich vor der Hoheit tiefsten Erfassens und vor der Bewegtheit und Spannung eines innerlich geschauten Liedes. Das sind Frührotklänge, aus denen eine Sonne uns erstehen kann! Man soll den Glauben nicht verlieren! Recht solid und musikalisch trat mir Lucien Wurmser entgegen. Aber auch hier nichts Eigenes, kein „Gesicht", kein persönliches Singen und Klingen. Viel Geschick und bedeutendes Können: Grieg-Konzert, Beethoven c-moll, Saint-Saëns c-moll, aber nichts, was der Geist festhielte oder die Seele nachträumte. Dr. Robert Mannreich widmete seine ansehnlichen Mittel einem populärem Liederabend. Er sang auch Brahms und Franz, aber die Ausführung deckte sich — gesanglich wie geistig — nicht mit dem, was in ihrer Kunst lebt. Zwei sonnige Geschöpfe sind die beiden kleinen Joutards, Paula und Flora. Das ist doch Temperamentkunst und echtes, fröhliches, sinniges Musizieren! Manche Anschlagshärten, besonders im forte, müssten eben mit Rücksicht auf die Beanlagung zur künstlerisch-pianistischen Gestaltung beseitigt werden: So die „stumpfen" Accorde und Octaven „im Fall", die immer etwas Stechendes haben. Die Ältere spielte leider op. 109 von Beethoven, ohne die Variationen zu beleben,

und auch die begabtere Flora scheiterte an Schumanns g-moll-Sonate. Aber wer will bei solcher Jugend Reife verlangen? Freuen wir uns über das Gesunde ihrer Leistungen! Rückständig sein ist in der Kunst gleichbedeutend mit Bankerott, und Flora Scherres-Friedenthal ist rückständig. In scharfer Pace hat die Zeit sie überholt. Die Technik allein thut's heut nicht mehr! Schon Scarlatti erregte meine Verwunderung, die sich bei Schumann zur Unbegreiflichkeit steigerte. Hildegard Dieterichs Alt bleibt Rohmaterial ohne Schliff und edlere Fassung. Hier muss viel geschehen, soll sich im Schmelzprozess harter Arbeit das Gold echter Töne von den infernalischen Schlacken scheiden. Wo die künstlerische Empfindung fehlt, fehlt auch das Bewusstsein der Selbstkritik, Beweis: Elly von Glasenapp. „Mit Myrthen und Rosen" — „Zwangvolle Plage, Müh' ohne Zweck"! Diese Geisteslächerlichkeit und tantenhafte Gefühlssüsse, dies Gezimper und Gewimper, dieses brunstlose Getrachte und Geschmachte, was soll's?! Alfred de Mustel führte sein Harmonium, sowie eigens für das Instrument bestimmte Kompositionen vor. Es ist voll neuer Farben und seltener Klangreize, aber wenig geeignet zu einem eigenen Konzertabend. Man ward seiner trotz der schönen Altstimme Frau Dr. Sterns, zu der es als Begleitinstrument herrlich passte, nicht recht froh. Über den Kotzoltschen Gesangvereiu lässt sich nur Gutes sagen. Es waren hochanständige Leistungen, die von Prof. Halir und Elisabeth Schumann solistisch unterstützt wurden. Hervorgehoben sei ein Chor von Hans von Bülow: „Genuss der Stunde", der manches Interessante bot. Josef Weiss will nur vom klavieristischen Standpunkte genommen sein. Als klavieristisch-technischer Pianist hat er eminente Vorzüge: ein ungemein flüssiges Spiel, feinste Nüancen, ein legeres Legato in Duffgold und Staccati, die sich sehen lassen können. Brahms spielte er teilweise hervorragend und der Strausswalzer „Rosen aus dem Süden" war eine bravouröse Leistung ersten Ranges, Aber hier ist seine Grenze. Chopin, Geist, Seele, Kunst — Seifenblasen! Stephanie Becker befriedigte; Vortragsgabe vorhanden, Stimme noch nicht reif, sonst schüchtern. Helene Obronska, eine energische temperamentvolle Pianistin, darf ich als bekannt voraussetzen. Über die Altistin Ida Guder lässt sich streiten. Aber auch hier das alte Leid: Mittel, denen die Vollendung fehlt, und Ziele, denen sie nicht gewachsen sind. Die Berechtigung eingelegter Deklamationen und Rezitationen ist zweifelhaft, umso mehr, wenn das betreffende Organ klang- und farblos und ohne Biegsamkeit und Modulationsfähigkeit ist. Ich bin kein Freund von populären Musikabenden, da sich hinter dem Wörtchen „populär" zumeist ein Mangel an Kunst versteckt. Giebt's populäre Kunstausstellungen? Was soll's damit, wenn nicht ein absolut künstlerischer Zweck vorgesehen? Etwa fürs Volk? Oder leiden wir Mangel an Konzerten und Kunst? Also fort mit dem „Populären"!! Mögen die Einzelnen: Frau Adelina Sandow-Herms, Kammervirtuosen Posse und Sandow u. s. w. um der Sache willen zurücktreten. Am „Populären" mangelt's nicht, recht sehr aber an Kunst! Günther Freudenberg ist Durchschnitt, gesunder Musiker und sicherer Techniker. Leider ein Geschwindspieler ohne Farbe und satte Cantilene. Temperament begrenzt. Also Max Reger, das grosse Fragezeichen: Ludwig Hess sein Interpret und er selbst sein eigener Begleiter! Da gilt's ernst zu sein, denn er ist ein Ernster. Er stand uns Rede, geben wir ihm daher die Antwort! Ja, er ist ein Ganzer, ein Kühner, ein Hochanstrebender, vor allem ein Ehrlicher und Starker! Kein Genie als Künstler, wohl aber als Wollender: ein Genie der Energie. Suprema lex regis voluntas. Ein herrischer, starker Wille als treibende Kraft, welche die drängenden und strebenden Elemente zusammenschweisst. Schwerblütig und geistesstark bleibt er ein gewaltiger Könner. Das Träumerisch-Dunkle und das Giganteske sind die entgegengesetzten Pole seiner Empfindung. In dieser Einseitigkeit erschöpft er sich. Die mittleren Grade fehlen und der Lichtpunkt aller

Kunst: der sinnliche Reiz der Schönheit, Liebe, Weib und Sonne. Er hat Wüllnerschen Kern und Chaos, dasselbe Nebelgrau seiner Wesenheit, dieselbe schmerzdurchwühlte Brunst, denselben prometheischen Trotz! Seine Linien sind und bleiben herb. Die Bögen sind kühn, geistesoriginell, aber architektonisch wie melodisch anfechtbar, weil ohne Gliederung und tiefern Grund. Seine Ausdrucksformen sind breit, und hier ist der springende Punkt. Er sucht die Tiefe in der Form und nicht in der Tiefe selbst. Es fehlt die Grösse der Schlichtheit, die Erhabenheit in der Einfachheit, die schöpferische Urkraft des Natürlich-Naiven, des Ungewollten, des In-sich-selbst-beruhenden. Als Stimmungskünstler ist er der Stimmung ein Herr. Statt sich von ihr treiben zu lassen, nimmt er sie in die Hand und formt sie. Die enharmonischen Reize, wie die portamentierten Bogengänge wirken wiederholt als Manier. Seine Natur schliesst das Lied auch aus. Solche Explosivkraft und massive Wucht bedürfen grösserer Gefässe. Und doch: Er hat etwas Zerschmetterndes, die durchbrechende Kraft eines Edelwildes. „Aber dann wehe, wehe der Macht", wer das so hinsetzt, der ist ein Sieger, und die Zusammenfassung: „deine Seele", am Schluss des Liedes „An Dich" durchleuchtet wie ein Flammenblitz das Dunkel unserer an Kunst und Energie so armen Zeit.

Rud. M. Breithaupt.

BRAUNSCHWEIG: Im allgemeinen verlief das Musikleben im Januar und Februar ruhig. Die Hofkapelle hatte als Gast Sapellnikoff, der mit einigen Werken Chopins mehr Beifall als mit Liszts Konzert (Es-dur) errang. Im Verein für Kammermusik spielten die Herren Riedel und Wünsch ganz köstlich die Violin-Sonate (op. 96) von Beethoven und mit Herrn Bieler Schuberts Klavier-Trio (Es-dur). Das Streich-Quartett (F-dur) von Schumann fand durch die Herren Wünsch, Hinze, Meyer und Bieler eine schlackenlose Wiedergabe. Direktor Wegmann räumte das fünfte populäre Konzert Dr. L. Wüllner zu einem Liederabend ein, im sechsten erspielte sich das Waldemar Meyer-Quartett die gewohnten Erfolge, die Krone des Abends bildete Schumanns Klavier-Quintett mit Frau M. Wegmann am Flügel; im siebenten feierte die hier rasch bekannt gewordene holländische Mezzosopranistin Frl. Cuiz mit Frau M. Wegmann und Georg Wille grosse Triumphe. Weingartner stattete uns mit dem Kaim-Orchester einen Besuch ab, der ihm viel Ehren eintrug. Ernst Stier.

BRESLAU: Dr. Dohrn hat eine Ehrenschuld des Orchestervereins abgetragen: er hat „Fausts Verdammung" von Berlioz aufgeführt. Der grosse Saal des Konzerthauses war zur Generalprobe wie zur Aufführung ausverkauft, und das Publikum befand sich den ganzen Abend in gehobener Stimmung. Chöre und Orchester waren in bester Verfassung. Den Faust sang Dr. Ludwig Wüllner, und gerade er ist als starke geistige Potenz wohl befähigt, das Wesen Fausts in seinem Kern zu treffen. Wie vorauszusehen war, gelangen alle Partieen, in denen der Ausdruck über das rein Musikalische dominiert, vorzüglich. Wo aber das Verhältnis sich umkehrte und Herr Wüllner mit Falsett zu operieren gezwungen war, da wurde der vom Komponisten beabsichtigte Eindruck nicht erreicht. Stimmlich mehr als ausreichend, im Ausdruck etwas überschärft, war Alexander Heinemann als Mephisto. Sympathisch gab sich Nina Faliero als Margarethe, und zuverlässig sang Ernst Rupprecht den Brander. Die zweite bedeutsame That des Orchestervereins war die Erstaufführung der vierten Symphonie von Mahler. Unsere Kammermusikvereinigung: die Herren Himmelstoss, Behr, Hermann und Melzer spielte mit periodischer Unterstützung des Herrn Dr. Dohrn (Klavier) Quartette, Quintette, Sonaten u. a. von Beethoven, Schubert, Haydn und Brahms. Von auswärtigen Solisten hörten wir Hubermann, Godowsky, Reisenauer, die Herzog und in einem eigenen Volksliederabend Gerhard Fischer und Gertrud Bischoff.

J. Schink.

CHICAGO: Die Konzerte unseres Symphonieorchesters sind in vollstem Gange. Freilich sind die Programme in letzter Zeit so geartet, dass ein reger Besuch ganz natürlich erscheinen muss. Das zehnte Konzert war nur Kompositionen Beethovens gewidmet. Frederic Lamond spielte das Es-dur-Klavierkonzert und fand beifällige Aufnahme. Theodor Thomas verhalf der ersten und siebenten Symphonie zu einer höchst befriedigenden Aufführung. Von hier bisher unbekannten Werken wurden ferner zu Gehör gebracht: Urspruchs Ouvertüre „Der Sturm", Volbach: „Es waren zwei Königskinder", Horatio Parcer: Konzert für Orgel und Orchester, Saint-Saëns: Krönungsmarsch, D'Albert: Vorspiel zu „Kain", Ritter: Olafs Hochzeitsreigen, Hugo Kauns symphonische Tondichtungen: „Minnehaha" und „Hiawatha", Elgar: „Meeresbilder". Sonst wären aus den Programmen noch folgende Werke zu erwähnen: Haydn: B-dur (Br. & H. Ed. N. 8), Beethoven: c-moll, Schumann: C-dur, Tschaikowsky: Manfred-Symphonie, Schubert: C-dur und h-moll, Richard Strauss: Don Juan, Liebesscene aus „Feuersnot", Wagner: Feuerzauber und Wotans Abschied (van Rooy) und Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde", Liszt: Festklänge etc. Als Solisten traten u. a. auf: Mme. Bloomfield-Zeisler (Schumann: Konzert in a-moll). Mark Hambourg (Tschaikowsky: Konzert in b-moll). Cornelius Franke (Beethoven: Violinkonzert in D-dur). — Dem Symphonieorchester soll demnächst ein eigenes Heim errichtet werden, und es ist für diesen Zweck bereits ein Grundstück an der prachtvollen Michigan-Avenue erworben worden. — Der talentvolle Geiger Kocian, der sich in drei Konzerten hören liess, enttäuschte einigermassen. Von ganz ungewöhnlichen Erfolgen begleitet waren der zweite Liederabend Anton van Rooys, ein solcher der Frau Schumann-Heink und ein Klavierabend von Fanny Bloomfield-Zeisler. Das Spiering-Streich-Quartett brachte in seinen beiden Soireen Beethovens Quartett in Es-dur op. 74, Schumanns Quintett op. 44, Karel Bendls Quartett in F-dur op. 119 und Schuberts op. 166. Das Quartett erfreut sich eines mehr als zehnjährigen Bestehens, allgemeiner Beliebtheit und Anerkennung, und hat während seiner Wirkungszeit dem hiesigen Publikum wohl den grössten und besten Teil der Kammermusikliteratur vorgeführt. Es besteht aus den Herren: Theodor Spiering, Otto Roehrborn, Wilhelm und Hermann Diestel. Maurice Aronson.

DARMSTADT: Der Richard Wagner-Verein hat in den letzten Wochen zwei Abende veranstaltet, die sich durch ihren Charakter von dem gewöhnlicher Vereinsabende unterschieden. Dr. Ludwig Wüllner brachte an einem Abend den aus 21 Liedern bestehenden Cyklus „Die Winterreise" von Schubert erfolgreich zum Vortrag. Am zweiten Abend recitierte Emil Tschirch Alfred Tennysons Gedicht „Enoch Arden", während die begleitende Musik für Klavier von Richard Strauss von Professor Mendelssohn ausgeführt wurde. In einem Konzert der Hofmusik gelangte ausser der phantastischen Symphonie von Berlioz eine hübsch gearbeitete „Deutsche Suite" (op. 22) von A. Beer-Walbrunn zum Vortrag, die eine beifällige Aufnahme fand. In demselben Konzert trat auch der Pianist Joseph Lhévinne auf, der mehrere Stücke spielte, in denen er Gelegenheit fand, seine Bravourtechnik zu entfalten. Dr. Waldaestel.

DRESDEN: Das diesjährige Aschermittwochskonzert im kgl. Opernhaus brachte Beethovens „Missa solemnis" und zwar hatte die kgl. Kapelle dazu den durch seine ausgezeichnete Schulung und sein hervorragendes stimmliches Material glänzenden Leipziger Riedelverein unter seinem temperamentvollen Dirigenten Dr. Georg Göhler kommen lassen, da die sächsische Residenz bedauerlicherweise noch immer keinen Gemischten Chor aufzuweisen hat, der stark und geschult genug wäre, sich mit der kgl. Kapelle zur Wiedergabe eines so grossen Werkes zu vereinigen. Im fünften Philharmonischen Konzert erregte die kaum den Kinderschuhen entwachsene

ungarische Pianistin Jolanda Mérö berechtigtes Aufsehen. Wenn auch naturgemäss von technischer und vortragskünstlerischer Vollreife noch nicht die Rede sein kann, so lässt man gegenüber einer so ausgeprägten Begabung gern alle kritischen Bedenken fahren. Die andere Solistin war Mary Münchhoff, die sich als eine Koloratursängerin von nicht gerade grosser, aber ausgezeichnet geschulter Stimme erwies. In einem Konzert der Lewingerschen Kammermusikvereinigung kam unter Mitwirkung des Komponisten ein Klavierquintett C-dur vom Fürsten Heinrich XXIV. Reuss-Köstritz mit gutem Erfolg zu Gehör, der letzte Klavierabend Frederic Lamonds und ein zweiter Liederabend von Dr. Ludwig Wüllner bedeuteten die bemerkenswerten Punkte im Musikleben der letzten Wochen, in das durch das Hinscheiden Friedrich Grützmachers, des berühmten Cellomeisters und Leiters des Tonkünstlervereins ein tiefschmerzlicher Klang kam.

F. A. Geissler.

ELBERFELD: Im fünften der de Sausetschen Künstler-Konzerte begegneten wir David Popper. Sein temperamentvolles, vollendetes Cello-Spiel fand man besonders beim Vortrag eigener Kompositionen zu bewundern Gelegenheit. Als ein Klaviervirtuose mit glänzender Technik bewährte sich Wassilij Sapellnikoff besonders in der Wandererphantasie von Schubert und dem Nachtfalter-Walzer von Strauss-Tausig. Aenne Kluth ist im Besitz eines noch nicht fertig ausgebildeten, jugendfrischen Mezzosoprans; frische Lieder von Schumann, Franz und v. Wickede gelangen ihr am besten. Das neunte volkstümliche Symphoniekonzert des städtischen Orchesters (Dr. Hans Haym) brachte die tadellose Wiedergabe der „Siebenten" von Anton Bruckner. Trotz der virtuosen Ausführung des Orgelparts durch Ewald Flockenhaus vermochte das durch schöne Melodik sich auszeichnende Orgelkonzert von Enrico Bossi doch nicht sonderlich zu erwärmen. Elsa Riess hatte namentlich mit Liedern von Strauss und Grieg Erfolg.

Ferd. Schemensky.

FRANKFURT a. M.: Der hiesige „Liederkranz" beging sein 75jähriges Jubiläum (über dessen nähere Bewandtnis vgl. S. 291) mit einer künstlerischen Veranstaltung von doppelt schönem Sinn: sie kam der vom Verein begründeten Mozartstiftung materiell zu gute und ihr Programm bestand nur aus Werken der Stipendiaten, von denen einige, wie A. Krug, Fritz Steinbach, Ludw. Thuille, auch persönlich zur Stelle waren. Ausser den Komponisten ward auch den Ausführenden, nicht zuletzt dem Chor des Vereins, Beifall in Fülle; man gönnte ihnen herzlich die Ehren des Tages, zu denen auch die Verleihung der goldenen Medaille für Kunst durch den Kaiser zählte. Es traf sich, dass neben diesem Männergesangverein in den nämlichen Tagen auch ein Frauenchor, der hier seit Jahren unter der strebsamen Leitung des Herrn S. Rigutini besteht, besondere Beachtung durch einen Novitäten-Abend beanspruchte; auch bei dieser gelungenen Veranstaltung kam Thuille in einem vierstimmigen Chor „Traumsommernacht" mit Violinsolo und Harfe zu Gehör und zog einen Haupttreffer damit. — Richard Strauss ward hier als Dirigent eigener Werke schon öfter gehört und gefeiert; im jüngsten Opernhauskonzert leitete er auch einmal das Tristan-Vorspiel und Liszts Mephisto-Walzer packend schön. Von seinen eigenen Kompositionen imponierte diesmal namentlich der mit Orchesterbegleitung gesetzte Gesang der Apollo-Priesterin, dem Frau Hensel-Schweitzer von der hiesigen Oper ihre einnehmenden Stimmmittel lieh. Einen vornehmen Genuss bot das zehnte Freitagskonzert des „Museums" mit Liszts symphonischem Prolog und dessen Chören zu Herders „Prometheus". Bei dieser Aufführung mit dem verbindenden Text von R. Pohl wirkten allerdings die prometheischen Trotz- und Hoheitsgedanken der Tondichtung lange nicht so stark, als der liebliche Schnitterchor mit seiner leichten musikalischen Fasslichkeit und seinem graziösen Aufputz im Orchester. Auch zwei Novitäten wurden

gespielt, zunächst eine symphonische Dichtung des finnischen Komponisten Armas Järnefelt, betitelt „Korsholm". Er schildert die Einführung des Christentums in Finnland durch die Schweden — und wie soll die Musik diesen kulturhistorischen, wohl auch poetischen aber musikalisch unfassbaren Stoff anders behandeln, als oberflächlich und verschwommen! Das Christentum siegt schliesslich mit der Choralweise „Ein' feste Burg"! Eine gewandte Orchesterfaktur muss das Übrige ausrichten. Weit innerlicher, dabei auch in farbenreicher Ausführung, zeigte sich ein Bruchstück: „Madonna del Granduca" aus dem „Raffael" benannten und durch Raffaelische Madonnen-Gemälde inspirierten op. 26 von Fritz Volbach für Chor, Orchester und Orgel. Dem selbst dirigierenden, hier sehr gut angeschriebenen Tonsetzer wurde eine warme Aufnahme zuteil. Hans Pfeilschmidt.

GREIFSWALD: Die Aufführung von Bruckners Tedeum und Brahms' erstem Klavierkonzert im Winterkonzert des hiesigen Singvereins unter dessen Dirigenten Fritz Vögely hat ein schönes Zeugnis dafür abgelegt, wie jene mächtigen Geister auch in den Kreisen, die dem grossstädtischen Musikleben ferner stehen, immer mehr Eingang und Verständnis finden. Trotz der Schwierigkeiten, die durch die beschränkten Mittel der Kleinstadt bedingt sind, gelang es der Energie des Dirigenten und dem hingebendem Eifer der Mitwirkenden, die beiden Werke zu schönster Wirkung zu bringen. Den Klavierpart des Brahmsschen Konzertes spielte Herr Vögely selbst und verschaffte dem hier noch nie gehörten Werk durch seine glänzende Wiedergabe begeisterte Aufnahme. Bruckner, der dem hiesigen Publikum noch gänzlich unbekannt war, hat Dank der hervorragenden Einführung durch Herrn Vögely mit einem Schlage auf die Dauer hier Boden gewonnen. Prof. Ernst Bernheim.

HALLE A. S.: Unsere altehrwürdige Salzstadt scheint sich endlich ihrer Pflichten im Kunstleben mehr und mehr bewusst zu werden und steht jetzt grossen künstlerischen Ereignissen, wie den Symphoniekonzerten des Kaim-Orchesters, der Meininger Hofkapelle und des Berliner Tonkünstler-Orchesters, nicht mehr kühl und abwartend gegenüber. Felix Weingartner mit dem Kaim-Orchester scheint das Wunder vollbracht zu haben; und er, der Meisterdirigent, war der Mann dazu, mit der „Fünften" Beethovens, Schuberts h-moll-Symphoniefragment und Smetanas symphonischer Dichtung „Die Moldau" einen nachhaltigen Enthusiasmus zu entfachen. So konnte denn auch Generalmusikdirektor Steinbach mit den auserlesenen Kräften der Meininger im 2. Abonnementskonzert die „Eroica", den Don Juan von Rich. Strauss und das B-dur-Klavierkonzert von Brahms mit Otto Hegner am Flügel und in seinem Abschiedskonzert die 3. Symphonie (F-dur) desselben Meisters, 3 kleine Orchesterwerke von Mozart, Brahms und Mendelssohn, die zu wahren Kabinettstücken feiner Orchestervortragskunst wurden, vor vollbesetztem Hause spielen und im Verein mit Prof. Joachim Triumphe feiern, die ihresgleichen nur in Weingartners wohlverdientem Riesenerfolg fanden. Der Nestor der Geiger spielte das a-moll-Konzert von Viotti und mit Konzertmeister Wendling im Bunde Bachs d-moll-Konzert. Richard Strauss veranstaltete im ersten Teil seines hochinteressanten Konzertes eine Wagner-Gedächtnisfeier, indem er das Tristan- und das Meistersingervorspiel sowie die Tannhäuserouvertüre bot. Es kann nicht geleugnet werden, dass die Berliner Tonkünstlerkapelle in Bezug auf Exaktheit und Feinheit hier und da manchen Wunsch offen liess, doch entschädigte dafür der geniale Dirigent durch manchen durchaus eigenartigen Zug der Auffassung, über deren Berechtigung man allerdings verschiedener Meinung sein kann. Fast unantastbare Leistungen bot die Kapelle im zweiten Teil des Programms mit der erschöpfenden Wiedergabe von Liszts „Tasso" und Straussens „Tod und Verklärung". Im 4. philharmonischen Konzert brachte Kapellmeister Winderstein-Leipzig den trefflichen Geiger Henri Marteau als zug-

kräftigen Solisten mit, der ein neues aber nicht gerade bedeutendes Violinkonzert von Dubois spielte und mit seinen Solopiecen den alten Freunden neue hinzugewann. Das Windersteinorchester brachte Mozarts Es-dur-Symphonie in durchaus befriedigender Weise zu Gehör. Noch grösseren Erfolg erspielte es sich aber im 5. Konzert mit der Serenade in D-dur (op. 11) von Brahms und mit Händels Conzerto grosso (D-dur). Carl Scheidemantel versetzte mit seinem musterhaftem Vortrag von Schumannschen und Franzschen Liedern und des Monologes aus „Ännchen von Tharau" von H. Hofmann die Konzertbesucher in helles Entzücken. Die Leipziger Quartettvereinigung A. Hilf, A. Wille, B. Unkenstein und G. Wille rechtfertigte in der III. Soirée nicht ganz ihren Ruf bei der Interpretation von Haydns G-dur- (op. 76) und Schuberts d-moll-Quartett, und selbst die vollendete Meisterschaft von Arno Hilf reichte nicht aus, um einer trostlosen, öden Sonate (op. 98 h-moll) für Violine und Klavier von Rubinstein auch nur einige Sympathieen zu gewinnen. Von Pianisten beglückte Edouard Risler seine Verehrer mit einem Klavier-Abend, an dem er neben Bachs Chrom. Phantasie, Mozarts a-moll- und Beethovens c-moll-Sonate (op. 111) und seine Bearbeitung von Straussens „Till Eulenspiegel" zum Vortrag brachte. Im Verein mit J. Thibaud spielte er später die Violinsonate (G-dur) op. 96 von Beethoven und die As-dur-Sonate von César Franck. Beide Künstler wurden in seltener Weise gefeiert, besonders nach der Sonate ihres Landsmanns, die sie in idealer Weise interpretierten. Lamond hatte an seinem Beethoven-Abend unter der Ungunst der Musikverhältnisse — ein Konzert jagte das andere — zu leiden und konnte nur vor einem kleinen, dafür aber gewählten Publikum seine Beethovenwelt erschliessen. Von den lokalen Veranstaltungen verdient nur das Konzert der Singakademie unter Prof. Otto Reubke Erwähnung zu finden, dass uns mit Klughardts zweitem Oratorium „Judith" bekannt machte, ohne jedoch Urteilsfähige zu der Überzeugung bringen zu können, dass man ein hervorragendes Werk, einen Markstein in der Geschichte des Oratoriums kennen gelernt habe. Martin Frey.

HAMBURG: Täglich lese ich in meinem „Fremdenblatt", dass die Zeichen des nahenden Lenzes sich mehren: die Stare sind da und die Hausfrauen richten sich aufs grosse Reinmachen; der Redaktions-Maikäfer ist schon erledigt und der Flieder treibt; die Modemagazine künden ihre Frühlings-Eingänge an und die Badeorte beginnen mit ihrer aufdringlichen Reklame. Aber das untrüglichste Zeichen, dass der Winter seine Herrschaft abgegeben hat, ein Nachlassen der Konzertflut, will noch nicht sichtbar werden. Im Gegenteil: stärker als je ist der Wellenschlag dieser Flut. Natürlich wird auch hier in der Hauptsache aus guter, alter Gewohnheit musiziert und brav wiedergekäut, und die Abende, an denen irgend etwas anderes erreicht wird, als das Zeit-Totschlagen mit Musik sind auch bei uns spärlich verteilt. Sogar Arthur Nikisch macht stark in Ben Akiba-Programmen. Seine Wagnerfeier am 13. Februar natürlich in Ehren; aber dann Goldmark, Schumann und Brahms vereinigt zu dem Programm des folgenden Konzertes scheint mir etwas zu viel der Rücksicht auf diejenigen, die sich nur wohlfühlen, wenn ein frischer Luftzug vermieden wird. Die hiesigen Philharmoniker (Barth) wagten sich, und nicht zu ihrer Unehre, an Bruckner, dem einiges Talent zur Komposition zuzusprechen jetzt sogar die Hamburger Brahminen — eine ganz besondere Sorte von Brahmskennern — sich herablassen. Wie gütig. Und wie dankbar sind wir ihnen dafür! Heinrich Chevalley.

KÖLN: Felix Weingartner, der auch im letzten (neunten) Gürzenich-Konzert ein erhöhtes Interesse auf seine Person konzentrierte, war vor allem durch seine bedeutende Interpretierungskunst der Lisztschen Faustsymphonie ein beredter Anwalt. Auch die Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini" von Berlioz gab Weingartner eine willkommene Gelegenheit, das Gürzenich-Orchester zu einer besonders schönen Leistung zu begeistern

und die Wirkung beider Werke, zumal der Symphonie, kennzeichnete sich in stürmischen Beifallskundgebungen. Unser ausgezeichneter einheimischer Geiger Willy Hess spielte in seiner meisterlichen Weise, mit dem vollen Aufwand seines eigenen Tonzaubers das Mendelssohnsche Konzert. — Alfred Sittard brachte in gediegener Weise und unter Bekundung nicht gewöhnlicher Virtuosität in der Registerbehandlung das keineswegs geringe Anforderungen stellende Orgelkonzert von Enrico Bossi zur Aufführung, während der Chor sich weder durch seine Wiedergabe des elegischen Gesangs „Thränen" von F. Wüllner, noch durch die Ausführung seines Parts bei der Lisztschen Symphonie sonderlich auszeichnete. Besser reüssierte Karl Lang mit der geschmackvollen Vertretung des Tenorsolos. Paul Hiller.

KOPENHAGEN: Von „grösseren" Orchester-Konzerten ist nur das von der kgl. Kapelle unter Johan Svendsen gegebene zu notieren. Es wurden moderne Werke aufgeführt, doch keines bot besonderes Interesse: die fünfte Symphonie von Glazunoff, in der sich nur wenig Eigentümliches oder Nationales findet, und die Ouverture zu Chabriers Oper „Gwendoline", die sanft abgelehnt wurde. Diese beiden Aufgaben wurden technisch sehr gut gelöst, man möchte aber dem Orchester inhaltlich bedeutendere Werke anlässlich dieses einzigen modernen Konzertes gewünscht haben, umsomehr, da Werke von Bruckner, Mahler, Strauss, Vincent d'Indy, Borodine etc. hier fast noch völlig unbekannt sind. — Solist des Abends war Jacques Thibaud, der zum ersten Mal in Kopenhagen spielte und sehr grossen Erfolg hatte. — Von einheimischen Künstlern gab Fini Henriques einen überaus gelungenen Kammermusikabend, und von Gästen wurde Swen Scholander von einem zahlreichen Publikum sehr gefeiert. Von kleineren Solistenkonzerten abgesehen, sei noch notiert, dass Thibaud ein eigenes Konzert gab (wozu Referent nicht eingeladen war) und dass Lady Hallé mit Leonard Borwick zusammen erfolgreich konzertierten. Dr. Will. Behrend.

LEIPZIG: In Karl Straube, dem neuen Organisten an St. Thoma, ist der alten Kunststadt Leipzig wieder einmal eine künstlerische Kraft ersten Ranges gewonnen worden, und wenn Herrn Straube in dem Masse seiner sonstigen Fähigkeiten auch pädagogisches Talent beschieden ist, so dürfte Leipzig bald zur Hochschule moderner Orgelspielkunst werden. Zwei Konzerte, die er in der Thomaskirche mit Kompositionen von Bach, Buxtehude und Liszt gab — ein drittes mit Werken von Reger steht noch aus —, haben berechtigtes Aufsehen erregt und erkennen lassen, wie dieser junge Künstler vermöge seiner eminenten Technik, seines eindringlichsten Kunstverständnisses und seiner feinsinnigen Registrierkunst die alten Pfeifen der schönen Thomaskirchenorgel mit neuem Geist zu durchhauchen vermag. — Als Klavierspieler von gediegenstem Können und hoher geistiger Reife errang sich in einem eigenen Klavierabend und mit seiner Beteiligung an dem Quartett op. 60 und der Violoncello-Sonate op. 99 von Brahms in der fünften Gewandhaus-Kammermusik Carl Friedberg ganz aussergewöhnlich lebhaften Beifall, während an einem Liederabend, den Ludwig Hess im Verein mit dem Komponisten Max Reger veranstaltete, die Vortragskunst des ersteren und die Kompositionstechnik des letzteren bewundert wurden, Max Regers ganz abstrakte Liederbehandlung aber nur verdutzen konnte. Stark drängten sich in letzter Zeit die Vereinskonzerte. Nach dem Lehrergesangverein kam zuerst der vom Universitätsmusikdirektor Heinr. Zöllner geleitete Universitäts-Sängerverein zu St. Pauli dran, der ein vornehmes Konzert mit der Brahms-„Rhapsodie aus Goethes Harzreise", Klughardts sehr wirksamem „Pilgergesang der Kreuzfahrer", einem neuen vom Vereinsdirigenten trefflich gesetzten a cappella - Männerchor „Roland der Held" veranstaltete. Ihm folgten die von Dr. Georg Göhler geleiteten Arionen mit einer wirksamen Vorführung Lisztscher Männerchöre, zwei neuen Kompositionen für Männerstimmen

und Orchester: „Waldlied" op. 3 von August Reuss und „Trinklied" (nach Uhland) von Karl Pottgiesser und älteren Gesängen. Der Münchener Komponist Pottgiesser, von dem auch noch ein Intermezzo aus einer g-moll-Symphonie gespielt wurde, fand mit seinen geschickt gearbeiteten Kompositionen Anklang, wie denn schliesslich auch die von Marta Sandal vorgetragenen „17 indischen Liedchen" von Georg Göhler freundlich aufgenommen wurden. Die Singakademie unter Gustav Wohlgemuth erfreute nach einer im Orchestralen und bis auf das Röschen der Hofopernsängerin Minnie Nast auch im Solistischen mittelmässigen Wiedergabe von Schumanns „Der Rose Pilgerfahrt" und der mit F. v. Bose am Flügel besser gelingenden Ausführung von Beethovens Chorphantasie op. 80 durch den frischen Vortrag des klangschönen „Athenischen Frühlings-Reigens" von Josef Frischen, während der Bach-Verein unter Hans Sitts Leitung in chorisch und solistisch (Frau Buff-Hedinger, Oskar Noë, Otto Werth und Otto Freytag-Besser) guter Ausführung Spohrs zweiteiliges Oratorium „Des Heilands letzte Stunden" und damit ein dankbares Erinnern an eine allzufrüh verklungene, durchaus liebenswürdige und tüchtige Komponistenindividualität neu belebte. Das achtzehnte Gewandhaus-Konzert brachte zwischen Preziosa-Ouverture, D-dur-Symphonie von Ph. E. Bach und C-dur-Symphonie von Schumann die Klavierkonzerte in c-moll von Mozart und in A-dur von Liszt, meisterhaft gespielt von Edouard Risler, und das neunzehnte Bachs Brandenburgisches Streichkonzert in D-dur, das Siegfried-Idyll und Beethovens zweite Symphonie mit dazwischenliegenden freundlich wirkenden Gesangsvorträgen des Frl. Olive Fremstad. Bei Eulenburg gab es einen Abschiedsabend der Meininger mit Steinbach, wobei insonderheit die Eroica und kleinere Orchestersätze von Mozart, Mendelssohn, Schubert und Brahms zu zündender Wirkung gebracht wurden. Dr. Ludwig Wüllner steuerte Schubert- und Schumann-Gesänge zum Programm bei. Erwähnt sei schliesslich noch, dass Kapellmeister Winderstein in dankenswerter Weise die Veranstaltung von Jugendkonzerten in Angriff genommen hat, und dass im kgl. Konservatorium für Musik die Prüfungskonzerte unter lebhafter Beteiligung des Publikums begonnen haben. Arthur Smolian.

MAGDEBURG: Der Februar ist bei uns an Klängen und Liedern reich. So ein Erntemonat der Musik, wo ein mit Symphonieen, Ouvertüren, Suiten, Konzerten, Arien und Liedern voll beladener Wagen nach dem anderen in die Scheuer schwer hereinschwankt. Im sechsten Symphoniekonzert des Stadttheaters spielte die Careño, sang der Heldentenor der Bühne Kurz-Stolzenberg. Im vierten und fünften Harmoniekonzert hörte man Marg. Petersen und die vielversprechende Paula Szalit. Weingartners zweite Symphonie, gut aufgeführt von der städtischen Kapelle, temperamentvoll dirigiert von Krug-Waldsee errang einen Achtungserfolg. Über die „grossen Ähnlichkeiten" ist der Komponist auch in diesem Werk noch nicht weggelangt. Im fünften Konzert des Kaufmännischen Vereins spielte Risler, erklang Hofmanns Frithjof-Symphonie. In einem Konzert der Loge Harpokrates trat der treffliche hiesige Cellist Petersen auf, bot Frl. Gert. Bischoff sympathische gesangliche Leistungen. Ihre Kammermusikabende beschlossen Frl. Ferchland und Fritz Kauffmann mit César Franck, Grieg, Rich. Strauss. Max Hasse.

MAINZ: Unter Professor Volbachs Leitung und Mitwirkung der Frau Sobrino-London (Sopran), der Herren: Dr. F. Kraus, L. Hess, Musikdirektor Hänlein-Mannheim (Orgel) gab die Liedertafel als Vereinskonzert Haydns „Jahreszeiten", die noch zweimal als Volkskonzerte unter stürmischem Beifall wiederholt wurden. In sehr weihevoller Weise trug der Domchor unter G. V. Weber ältere Kirchengesänge von Croce, Palestrina, Orlando-Lasso u. a. m. vor. In den Symphonie-Konzerten gelangte S. v. Hausseggers symphonische Dichtung „Barbarossa" zum erstenmal zur

Aufführung, Frau Ottilie Metzger sang mit prächtiger Altstimme Arien und Lieder, ferner besuchten uns Eugène Ysaye und Raoul Pugno. J. Lippmann.

NEW-YORK: Das fünfte Philharmonische Konzert bedeutete hinsichtlich Programm und Ausführung einen merklichen Rückschritt. Schumanns B-dur-Symphonie wurde ohne Empfinden, ohne Rhythmus und ohne Interesse gespielt. Zwei Bruchstücke aus der Symphonischen Dichtung „Psyche" von César Franck erwiesen sich als gänzlich unbedeutend. In Lalos Ouvertüre „Le Roi d'Ys" that sich das Orchester durch saftigen Ton und Bravour hervor. Elsa Ruegger spielte das langweilige, thematisch armselige, mit Ausnahme des ziemlich pikanten zweiten Satzes nichts als leeres Passagenwerk bietende Cello-Konzert von Lalo mit allen Vorzügen einer Künstlerin ersten Ranges. — Etwas besser gestaltete sich das sechste Konzert, dem durch die Mitwirkung des phänomenalen Geigers Hugo Heermann die echte Weihe verliehen wurde. Er trug das Konzert von Brahms in höchster Vollendung vor. Das Concerto Grosso No. 3 in G-dur für Streich-Orchester von Bach litt unter der ihm fehlenden Sympathie des Dirigenten. Unerklärlich ist W. Damroschs Gleichgültigkeit gegen Mozarts g-moll-Symphonie, die ich nie zuvor mit solch durchgängig entschieden falsch gewählten Tempis und so überraschender Ausdruckslosigkeit vortragen hörte. Mit Schwung und Feuer wurde Goldmarks Ouvertüre „Im Frühling" gespielt. — Auch der von H. H. Wetzler in seinem vierten Konzert aufgeführten Es-dur-Symphonie von Mozart erging es nicht gut. Es war wohl sorgfältig studiert worden, so dass die Ausführung sehr sauber war, aber die Phrasierung war unbegreiflich verkehrt. L. von Gaertners Tongedicht „Macbeth" ist nur geräuschvolle Salonmusik, und Liszts Bearbeitung des Rakoczy-Marsches passt doch nur in ein Unterhaltungs-Programm. Auch hier war Hugo Heermann der Solist, der mit dem Beethovenschen Violin-Konzert Stürme des Beifalls entfesselte. — Der ungarische Violinist Dezsö Nemès gab ein Konzert mit Orchester. Er spielte die Konzerte von Wieniawski und Mendelssohn und mehrere kleinere Stücke. Nemès ist ein Virtuose von kaum Durchschnittsgüte. Einer Kritik kann sein Spiel nicht Stand halten. — Dasselbe trifft auf die junge Geigerin Maud Mac Carthy zu. — Instruktiven Wert haben Sam Frankos Konzerte altertümlicher Musik, die viel Interesse erregen. Herr und Frau Dolmetsch führten darin eine Anzahl alter Instrumente vor, wie Viola d'amour, Viola da Gamba, Laute, Harpsicord u. s. w., jedoch konnte nur Frau Dolmetschs Vortrag auf dem Harpsicord ernst genommen werden. — Als treffliche Sängerinnen erwiesen sich die Sopranistin Susan Metcalfe und die australische Altistin Ada Crossley. — Dauernd erfolgreich sind die von Frank Damrosch geleiteten „Symphonie-Konzerte für junge Leute". Durch die animierten und animierenden, jeder Nummer vorausgeschickten Erläuterungen des Dirigenten üben sie einen hervorragend erzieherischen Einfluss aus. — Das vierte Konzert des „Kneisel-Quartetts" brachte in wundervoller Ausführung ein Quartett von Mozart für Oboe und Streich-Instrumente, das B-dur-Klavier-Trio von Brahms und das a-moll-Quartett op. 132 von Beethoven. — Im zweiten Konzert unseres New Yorker „Mannes-Quartett" erregte ein neues Manuskript-Klavier-Quartett von Louis Victor Saar in e-moll op. 38 freudiges Aufsehen. Nicht nur die vorzügliche Arbeit, sondern in höherem Grade die von warmer Empfindung zeugenden Themata lassen Saar als einen phantasiereichen Komponisten erscheinen, der zweifellos noch viel von sich reden machen wird. Das Werk wurde mit Kath. Ruth Heymann am Klavier trefflich wiedergegeben. Der Cellist Leo Schulz spielte vorher die selten gehörten „fünf Stücke im Volkston" von R. Schumann. — Im Tonkünstler-Verein trugen die Herren B. O. Klein, M. Bendix, E. Bauer und L. Schulz ein Klavier-Quartett in f-moll, op. 29 von Georg Schumann vor, ein hervorragendes, echtes Kammermusikwerk. — Im „Liederkranz" brachte Richard Arnold das Quartett op. 27 von Grieg

und ein Sextett op. 65 von H. Hofmann zur Aufführung. Dazwischen wurde die Cello-Sonate von R. Strauss gespielt, in der sich der Cellist Leo Taussig auszeichnete. — R. Burmeister spielte im letzten Liederkranz-Konzert Webers Konzertstück glänzend.

Arthur Laser.

NÜRNBERG: Die Ausbeute der Monate Januar und Februar ist mehr als ärmlich: in 8 Wochen ganze 2 Konzerte. Am I. Abend des Philharmonischen Vereins hat Wassilij Sapellnikoff mit seiner bekannten Glanzleistung des b-moll-Konzertes von Tschaikowsky einen schönen Sieg errungen. Im Februarkonzert spielte wieder ein Russe, nämlich Petschnikoff, und zwar das Konzert in A von Mozart, so wundervoll, innig und deutsch, dass jede Kritik schweigen musste. Die Programme des Orchesterteiles sind von einer nicht mehr zu überbietenden Einseitigkeit: während von Bruckner, Brahms, R. Strauss noch so gut wie nichts in den officiellen Konzerten des Philharmonischen Vereins gespielt worden ist, von den Werken der Neuesten und Lebendigsten v. Hausegger, Koessler, Sibelius, Dukas u. a., die im Brennpunkt des musikalischen Interesses stehen, gar nicht zu reden, gräbt man z. B. eine Jugendsymphonie von Schubert aus, wahrscheinlich um zu zeigen, dass auch dieser Meister einmal ein Lehrling gewesen ist.

Dr. Flatau.

PARIS: Von den Strahlen einer vorzeitigen Frühlingssonne aus dem Winterschlaf geweckt, treibt das Musikleben bunte Blüten, wobei der Karneval manche Überraschung bereitet. An der Spitze der ans Licht dringenden jungen Schöpfer schreiten der neuentdeckte Rameau, der debütierende Symphoniker Massenet. Seit der von der Firma Durand unternommenen Gesamt-Ausgabe seiner Werke erscheint Rameau häufig auf den Programmen. Mag nun die Behauptung der Kritik, der „Reformator" Gluck verdanke alles dem französischen Vorläufer, bei dem sich sämtliche von Gluck angewandten Mittel bereits vorfinden, als sanguinisch bezeichnet werden, so sind doch sowohl die im Konservatorium gehörte Motette „Quam dilecta" wie das von der Schola Cantorum vorgeführte Fragment der Oper „Castor und Pollux" von hohem künstlerischen und kunsthistorischen Interesse. Das symphonische Erstlingswerk von Massenet war ein Klavierkonzert, von Prof. Dièmer meisterhaft gespielt, dem effektvolle und unterhaltende Einzelheiten, namentlich im Orchester, nicht abgehen, wohl aber der Gehalt und die Einheitlichkeit: es beginnt mit einer an das Rheingold gemahnenden Einleitung, um nach einem hübschen Mittelsatz mit einem slovakischen Tanz abzuschliessen. Die Komponisten erglühen plötzlich mit Liebe für das Klavierkonzert, dem eine Schar unversöhnlicher Gegner bei Lamoureux stets gehässig und geräuschvoll entgegentritt. Leon Moreau spielte — leider nicht zu dessen Vorteil! — das eigene Konzert, das einen feinsinnigen, vornehmen Musiker bekundet: merkwürdigerweise sind Instrumentierung und Harmonie ganz modern, dagegen die Klavierbehandlung etwas altmodisch. Die Phantasie des namentlich als Liederkomponisten hochbegabten Lenormand ist ein dreisätziges Konzert, dessen Erfindung und Instrumentation oft in Trivialitäten ausarten. Die Solistin, Fanny Davies, fand in einem Klavierabend bessere Gelegenheit, gewürdigt zu werden. Unter den Pianisten leistete Harold Bauer mit seiner gewaltigen Technik, seinem prächtigen Ton und einfachem Musikempfinden in drei Konzerten ganz hervorragendes. — In der Philharmonie erwies sich das Joachim-Quartett seines Weltrufes und einzigen Stellung würdig. Ein anderer berühmter deutscher Gast, Weingartner, erschien am Dirigentenpult mit der Pastoral-Symphonie, Liszts Mazeppa, eigenen Liedern und einer Phantasie seines Pariser Kollegen Chevillard, die sich durch geschickte Mache auszeichnet. Der Verfasser der „Symphonie nach Beethoven" hätte hier zwei wertvolle moderne Symphonieen kennen lernen können. Die Symphonie über einen bretonischen Choral von Ropartz leidet zwar an dem Übelstand, dass der Grundgedanke

nie klar und einfach ausgesprochen wird, somit der Hörer durch die contrapunktischen Kombinationen des an thematischer Kunst überreichen Werkes verwirrt wird. Auch die stets anwesenden geistigen Paten des Komponisten, Wagner und Franck, verdrängen zu sehr das charakteristische, volkstümliche Element. Anspruchslos aber doch bedeutend ist die Symphonie von Rabaud: die Themen sind dankbar und entwickelungsfähig, die Form logisch und übersichtlich, der Orchestersatz farbenreich und klangvoll, im ganzen und grossen vielleicht die gediegenste französische Symphonie! Sig. Stojowski.

PRAG: Die Konzertsaison steht im Zenith. Im (letzten) „Philharmonischen" hat Leo Blech seine Thätigkeit als Konzertdirigent durch eine vollendete, hinreissende Aufführung des „Heldenlebens" von Richard Strauss gekrönt. Daneben musste eine, auf Veranlassung der Gesellschaft zur Förderung der Kunst und Wissenschaft erstmalig gespielte Serenade von Josef Lugert (hübsche Biergartenmusik) abfallen. Die tschechische Philharmonie scheint ihre materielle Krise nun glücklich überwunden und in Dr. Wilhelm Zemanek den rechten Mann an die Spitze gestellt zu haben. Ihre volkstümlichen Sonntagskonzerte, die u. a. der Reihe nach sämtliche Beethovenschen Symphonieen bringen, haben sich rasch eingebürgert. Neben den Klassikern findet auch das Moderne im richtigen Verhältnis Pflege, die Programme sind gut entworfen, die Ausführung wohl vorbereitet. Von Solisten liess sich Godowski hören, der mit seiner fabelhaften Technik hier nicht so reussierte wie Hubermann. Sein Tschaikowsky- und noch mehr sein Mendelssohn-Konzert bewiesen, dass er in die Reihe der ersten, und was mehr sagt, der musikalischsten Geiger zählt. Dr. R. Batka.

RIGA: Nach einem Zeitraum von über zwanzig Jahren liess sich Sarasate hier einmal wieder hören. Man staunte über seine glänzende Virtuosität, nicht minder aber auch über die Gleichgültigkeit, mit der er klassische Werke behandelte. Sein Beethovenspiel z. B. — er erschien u. a. mit der Kreutzersonate — vermochte die Gemüter absolut nicht zu erwärmen. Als sehr tüchtige Pianistin bewährte sich seine Begleiterin Frau Marx-Goldschmidt. Einen schönen Erfolg errang sich ferner die stimmbegabte finnische Liedersängerin Frau Maikki Järnefelt. Carl Waack.

SCHWERIN: Viertes Orchester-Konzert unter Prill. Oskar Brückner aus Wiesbaden erwies sich als ein hervorragender Cellist. Sonst die schottische Symphonie von Mendelssohn, Les Préludes von Liszt und die Egmont-Ouverture, deren Wiedergabe stellenweise nicht energisch genug erschien. Friedr. von Wickede.

WIESBADEN: Im letzten Hoftheater-Konzert bekamen wir H. Hubers „Böcklin-Symphonie" zu hören; gewiss ein Achtung gebietendes neues Werk, dem indes eine wirklich tiefgehende Wirkung versagt blieb. Die im Allegro und Scherzo kräftig einsetzende Tonsprache verflüchtigt sich im Adagio zu mehr konventioneller Höflichkeit und versagt gegenüber der im Finale gestellten Aufgabe: neun Böcklinsche Gemälde in kurzen Variationen musikalisch zu charakterisieren. Im Kurhaus stellte sich der Wiener Hofoperndirektor G. Mahler persönlich vor und dirigierte seine neueste 4. Symphonie (G-dur). Es ist mir unbegreiflich, wie sie in Wien hat ausgezischt werden können ... oder sollen fortan alle Komponisten ausgezischt werden, die keine selbstständige, ursprüngliche Erfindung haben? Das wäre —! Die Symphonie dünkt mich in Bezug auf virtuos raffinierte Handhabung aller erdenklichen Ausdrucks- und Affektmittel, in Bezug auf Schönheit, Feinheit und Reiz der orchestralen Ausmalung, in Bezug auf geistreiche Unterhaltsamkeit und Vielseitigkeit das reine „himmlische Leben". Und so heisst sie auch, und soll als „Humoreske" aufgefasst werden. Der Humor Mahlers mit all den hypermodernen Instrumental-Witzen hat allerdings oft etwas Satyrisches. Aber zu zischen braucht man deswegen nicht; und Mahler wurde auch hier vielmehr sehr lebhaft gefeiert. Otto Dorn.

ZÜRICH: Für diesmal spielten nicht die Abonnementskonzerte in der Tonhalle die Trümpfe der letzten Wochen aus, wenn man auch Freund mit seinem prächtigen Accomodationsvermögen gern wieder einmal am Flügel sah und sich von Ondriceks Geige bezaubern liess. Aber die grossen Männerchöre regten berechtigtes Interesse auf mit Inhalt und Ausführung ihrer Programme. Angerer liess die von ihm geleitete „Harmonie" sein jüngstes Lied im Volkston singen, „Das Fortgehn", und die schlichte Tiefe der auch rhythmisch famos gemachten Arbeit wurde durch da capo-Verlangen anerkannt. Am gleichen Abend hatte das a cappella-Lied „Trotz" von Hegar als Novität Erfolg. Das Konzert stand überhaupt unter dem Zeichen des Patriotismus, indem entweder einheimische Kräfte oder einheimische Werke jede Nummer bemerkbar machten. So wies denn auch die Cantate für Chor, Soli und Orchester „Winkelried" von Leu in St. Gallen manche Schönheiten auf. Auch bei der Aufführung des Lehrergesangvereins war ein wenig bekanntes Werk als zweiter Teil des Konzertes die pièce de résistance. Nach mehreren durch Kraft und Reinheit erfolgreichen Nummern dirigierte Julius Lange die Symphonie-Ode „Das Meer" von Nicodé.

W. Niedermann.

EINGELAUFENE NEUHEITEN

MUSIKALIEN

Josef Reiter: Balladen für eine mittlere Stimme mit Pianoforte (No. 20. Des Sängers Fluch. op. 20. No. 21. Frau Hitt op. 25.) Verlag: Th. Rättig, Leipzig.

eone Sinigaglia: Romanze für Horn und Streichquartett (oder Streichorchester. op. 3. Verlag: G. Ricordi & Co., Leipzig.

„ „ 12 Variationen über ein Thema von Franz Schubert (Heidenröslein). Für Oboe und Pianoforte. op. 19. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Oscar Fried: Präludium und Doppelfuge für grosses Streichorchester. op. 10. Verlag: Julius Hainauer, Breslau.

Richard Hering: „Sturm-Entführung", Ballade (Th. Souchay) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 19. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

„ „ Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 20. Ebenda.

Ernst Flügel: Kirchweihfest-Motette für zwei Chöre und vier Liturgiesätze für gemischten Chor. op. 58. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Max Gulbins: Drei geistliche Gesänge für gemischten Chor. op. 20. Ebenda.

Georg Schumann: Drei geistliche Gesänge für gemischten Chor. op. 31. Ebenda.

Oscar Wermann: Drei sechsstimmige Motetten für Sopran, Alt, Tenor und Bass. op. 131, 132, 133. Ebenda.

Emil Weidenhagen: Vier Lieder (von Anna Ritter) für eine mittlere Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 31. Verlag: Alb. Rathke, Magdeburg.

Adolf Wallnöfer: Ausgewählte Lieder und Balladen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Bd. I—III. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Oscar Wermann: Zwei Motetten für zwei vierstimmige Chöre und acht Solostimmen. op. 120 und 121. Verlag: Otto Junne, Leipzig.

„ „ Drei geistliche Lieder für eine Solostimme und Orgelbegleitung. op. 113. No. 1—3. Ebenda.

„ „ Drei geistliche Lieder für eine Solostimme und Orgelbegleitung. op. 117. No. 1—3. Ebenda.

„ „ Zwei geistliche Lieder für eine Solostimme und Orgelbegleitung. op. 124. No. 1 und 2. Ebenda.

„ „ Neun Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 125. No. 1—9. Verlag: J. Rieter-Biedermann, Leipzig.

K. Lichtwark: Vier geistliche Gesänge für gemischten Chor à cappella. Verlag: Festenberg-Pakisch & Co., Hamburg.

Carl Schneegass: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 4. No. 1—6. Verlag: L. Wilh. Siedenburg, Berlin.

Johan S. Svendsen: Fest-Polonaise für Klavier zu zwei Händen. op. 12. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen.

J. Philipp: Transcriptions de Concert pour 2 pianos 4 mains. No. 7. F. Mendelssohn. op. 65. 1[re] Sonate pour orgue. Verlag: A. Durand & Fils, Paris.

„ „ Deux Suites sur des pièces choisies de Théodore Dubois. Transcrites du Grand-Orgue pour deux Pianos. Deuxième Suite. Verlag: Alphonse Leduc, Paris.

„ „ Le Trille, exercices, études et exemples, tirés des maitres. Ebenda.

Emile von Brucken-Fock: „Seleneia", Musikdrama in einem Aufzuge, Dichtung von M. Constant. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

S. de Lange: Liederblüten (Gedichte Ihrer Kaiserlichen Hoheit Wera, Herzogin von Württemberg). Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 84. Verlag: Ebnersche Musikalienhandlung, Stuttgart.

Richard H. Stein: „Aus meinem Leben“. Zwölf kleine Tongedichte für Pianoforte zu zwei Händen. Abteilung I und II. op. 3. Ebenda.

A. Brandt-Caspari: Zehn Duette für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung. op. 27. No. 1—10. Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Hans Schneider: Zwei Lieder im Volkston für vierstimmigen Männerchor. op. 11. Verlag: Arno Spitzner, Leipzig.

Hans Wagner: „Ein Röslein rot“. Für Männerchor. op. 34. Ebenda.

„ „ „Natur und Dichter“. Für Männerchor und Baritonsolo. op. 35. Ebenda.

„ „ „Elsula“. Männerchor mit Soloquartett. op. 36. Ebenda.

Julius Bechgaard: „Seemannsleben“. Liederkreis. op. 9. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Fritz Bauer-Wesel: Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 1. Verlag: Emil Sommermeyer, Baden-Baden.

Wilhelm Kienzl: „Wach auf, mein Volk!“ Ein Trutzgesang der Deutschen in Österreich, für Männerchor und grosses Orchester (oder mit Klavierbegleitung.) op. 64. Verlag: Carl Giessel junior, Bayreuth.

August Klughardt: Andante und Toccata für Orgel. op. 91. Verlag: Gebr. Hug & Co. Leipzig.

Theodor Müngersdorf: Neun Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung op. 1. No. 1—9. Ebenda.

Fritz Kauffmann: Lieder und Gesänge für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 31. No. 1—5. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

„ „ Vier Chorlieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. op. 32. Heft I und II. Ebenda.

„ „ Fünf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 34. No. 1—5. Ebenda.

„ „ Zwei Gesänge für eine Frauenstimme mit Orchester- oder Klavierbegleitung. op. 35. No. 1 und 2. Ebenda.

„ „ Trauungsgesang für eine Frauenstimme mit Begleitung von Violine und Orgel. op. 36. Ebenda.

„ „ Fünf Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 37. No. 1—5. Ebenda.

„ „ Zwei Stücke für das Pianoforte. No. 1 Scherzo. No. 2 Burlesque. op. 33. Ebenda.

Victor Aug. Loser: Sechs Lieder und Balladen für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 12. Verlag: E. W. Fritsch, Leipzig.

Ernst Flügel: Drei Klavierstücke (No. 1 Erinnerung. No. 2 Neues Hoffen. No. 3 Entsagung) op. 60. Verlag: Julius Hainauer, Breslau.

„ „ Walzer in C-dur. op. 61. Ebenda.

Ludwig Schytte: Scènes de Pantomimes pour Pianos à deux mains (No. 1 Gavotte. No. 2 Valse. No. 3 Galop). op. 128. Ebenda.

„ „ Deux Impromptus pour Piano. op. 130. Ebenda.

Fedor Berger: Charakterstücke für Klavier. op. 11. Ebenda.

Wilhelm Rohde: Serenade für Streichorchester. op. 14. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Jos. Bloch: Suite für Streichorchester. op. 6. Ebenda.

„ „ II. „ „ „ op. 10. „

EINGELAUFENE NEUHEITEN

H. Jacobsen: Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Primula veris. Wonne der Wehmut.) op. 10. Ebenda.

Emil Gift: Fünf Lieder für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 6. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Heinrich Zoellner: „Waldphantasie" für Orchester. op. 83. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hugo Riemann: „Collegium musicum". Auswahl älterer Kammermusikwerke. No. 1. Johann Stamitz, Orchester-Trio in C-dur. Ebenda.

„ „ Dasselbe. No. 2. Johann Stamitz, Orchester-Trio in A-dur. Ebenda.

W. v. Baussnern: Zwei Gesänge für Sopran oder Tenor mit Orchester- oder Pianofortebegleitung (No. 1: Meeresstille. No. 2: Vision). Ebenda.

Karl Kämpf: Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 17. (No. 1: Hinterm Deich. No. 2: Pfingstlied. No. 3: Klingender Frühling.) Ebenda.

A. Kellermann: Trauungsgesang. op. 37. Ebenda.

Hugo Wolf: Manuel Venegas (Opernfragment). Text nach einem Romane des Alarcon von Moritz Hoernes. (Klavierauszug.) Verlag: K. Ferd. Heckel, Mannheim.

L. Heritte-Viardot: Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

E. Wolf-Ferrari: Das neue Leben (La vita nuova). Nach Worten von Dante Alighieri. (Klavierauszug.) op. 9. Verlag: D. Rahter, Hamburg.

Fritz Volbach: Quintett für Oboe, Clarinette, Horn, Fagott und Pianoforte. op. 24. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Jean Sibelius: Symphonie No. 1 in e-moll (Partitur). Ebenda.

Richard Wagner: Parsifal. Orchester-Partitur mit deutschem, französischem und englischem Text. Format Klein-Oktav. Ausgabe auf Deutsch-China-Papier in 1 Bande gebunden. Mk. 30. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Leone Sinigaglia: Konzert für Violine und Orchester. op. 20 (Klavierauszug). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ernst Boehe: „Landung" (Dichtung von Rich. Dehmel) für eine Singstimme und Orchester, Kommissionsverlag A. L. Staakmann, Leipzig.

„ „ Zwei Gesänge für Bariton und Pianoforte. op. 5. Ebenda.

„ „ Sechs Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. op. 4. Ebenda.

Gustav Lazarus: Russisches Wiegenlied für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 78. Verlag: Harmonie, Berlin.

„ „ Sechs Lieder für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 80. Ebenda.

Eugen Lindner: Drei Balladen für mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Verlag: H. Seemann Nachf., Leipzig.

„ „ Stimmungen aus Friedrich Nietzsche. Ebenda.

„ „ Krokodilemma. Ein Überbrettl-Lied. Ebenda.

„ „ Am Rhein (Frieda Schanz) für Bariton mit Chor ad libitum. Ebenda.

„ „ Lieder des Saidjah. Ebenda.

„ „ Anno domini 1871. (Ballade von Carl Busse.) Für eine mittlere Stimme. Ebenda.

„ „ Waldidyll. Für Sopran und Klavier mit obligatem Horn. Ebenda.

Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Unsere Beilagen sind füglich nur dem Andenken an den genialen Liederkomponisten gewidmet.

Das stimmungsvolle Gedenkblatt, das Hans Lindloff unter dem Eindruck von Hugo Wolfs Ableben für die „Musik" entwarf, und auf dem es dem Zeichner gelang, die Trauer um den Lyriker besonders zu vertiefen, leitet über zu dem grösseren

Porträt, das den Meister auf der Mittagshöhe seiner Reife darstellt; den Meister mit jenen ernsten Zügen, die kein Dazwischenreden dulden, mit jenen herben Mienen, die uns seine mannhaft-kernige Künstlernatur, in der nichts Weichliches lag, so ehern verkünden. Milder und versöhnlicher wirkt dagegen das

Porträt, das Hugo Wolf im 29. Lebensjahr darstellt. Da ist noch keiner der trüben Schatten bemerkbar, die sein Antlitz furchten, obwohl sich auch hier der Ernst unverkennbar ausprägt, der schon aus seinen früheren Bildern sprach.*)

Die Strasse in Windischgrätz mit dem Geburtshaus Wolfs**) — ein freundlich Städtchen der Steiermark, dem Garten Österreichs, thut sich da auf — und das Porträt von Philipp Wolf, dem Vater des Komponisten, aus dessen 38. Lebensjahre, illustrieren den Beitrag Dr. Ernst Decseys, der uns die Jugendzeit Hugo Wolfs so eindringlich vorführt. Es folgt

Das Relief, das der Bildhauer Franz Seifert an dem Jägerhäusl im Matzenpark des Baron Lipperheide angebracht hat. In diesem Hause schrieb Wolf vom Mai bis Dezember 1895 den grössten Teil seiner Oper „Der Corregidor" nieder. (Aus Paul Müllers „Erinnerungen an Hugo Wolf" ist das Nähere über Wolfs Aufenthalt im Matzenpark zu entnehmen.)

Das Arbeitszimmer Hugo Wolfs in Wien, Schwindgasse No. 3 gelegen, bringen wir in zwei Ansichten. Auf dem ersten Blatt, das uns den riesigen Bösendorfer vorführt, erblicken wir auch die Böcklinsche Toteninsel und den Schaukelstuhl, die dem Komponisten zu Weihnachten 1896 beschert wurden und ihm so freudige Worte entlockten, wie sein Brief (siehe Seite 440) bekundet. Auf dem zweiten Blatt fällt uns ein massiver Schreibtisch ins Auge; an ihm hat Wolf wohl den grössten Teil seines Lebenswerkes geschaffen.

Der Brief Hugo Wolfs, den wir diesem Heft faksimiliert beilegen dürfen, ist an Detlev von Liliencron gerichtet, dem wir die Erlaubnis zur Veröffentlichung verdanken. Der Musiker und der Dichter haben sich zwar nur einmal — drei erinnerungsreiche Tage in München im Jahre 1890 — gesehen, und ihr schriftlicher Verkehr weist nur wenige Briefe auf. Doch sind es wertvolle Dokumente, die Wolf in Liliencrons Hände legte. Es bleibt höchst bedauerlich, dass das von Wolf erstrebte Zusammenarbeiten mit Liliencron so ohne jedes Resultat verlief. Was hätte das gemeinsame Schaffen dieses grössten Lyrikers des Wortes mit dem grössten des Tones unserer Zeit für einen Einklang gegeben oder geben können! Nicht eines der zahlreichen Gedichte Liliencrons bot dem Musiker die Grundlage zu einem Lied; und wie oft ist gerade Liliencron, im letzten Jahrzehnt zumal, vertont worden. Wolf erbat sich von Liliencron wiederholt einen Opernstoff,

---

*) Im zweiten Heft des I. Jahrgangs der „Musik" brachten wir je ein Porträt aus dem 14., 17. und 25. Lebensjahre des Künstlers.

**) Eine Wiedergabe des Geburtshauses in grösserem Masstab lag ebenfalls dem zweiten Heft des I. Jahrgangs der „Musik" bei.

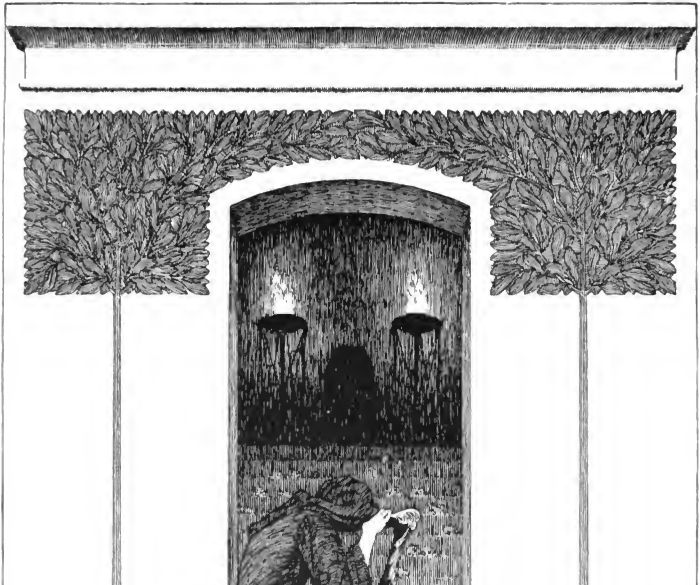
wiederholt eine Operndichtung. Über des Dichters Drama „Pokahontas" — die Heidin ist eine Indianerin — wurde mehrfach brieflich debattiert. Die reckenhafte, balladeske Kunst des Holsteiners mag dem feinspürigen Tondichter, der zumeist sein Augenmerk auf komische Stoffe richtete, nicht gemäss gewesen sein. Auch über eine Pantomime „Amor und Psyche" sprach sich Wolf aus. Ein weiterer Vorschlag, Shakespeares „Sturm" zu einer Operndichtung zu gestalten, ist wieder bei dem Dichter auf Schwierigkeiten gestossen — genug, sie kamen nicht zusammen. Unser Brief endlich rückt wiederum Wolfs heisses Begehren, sich dramatisch zu bethätigen, in den Vordergrund. Es ist interessant, dass er Otto Ludwigs „Hans Frei" als ungeeignet verwarf, weil der Stoff zu stark an Shakespeare gemahne, nachdem er wenige Monate zuvor viel Hoffnung auf die Brauchbarkeit von Shakespeares „Sturm" für die Opernbühne gesetzt hatte. So kehrte denn Wolf den Germanen den Rücken und entlieh seine Stoffe Hispaniens Boden.

Das Gedicht Detlevs von Liliencron: An Hugo Wolf ist eine Frucht des Münchener Rendezvous und vom Dichter gleich nach der Bekanntschaft mit Wolf niedergeschrieben worden. Mag die „Mam'zelle Nitouche" heute nicht mehr aktuell sein — wir brauchen an ihre Stelle nur jene Machwerke zu setzen, die heutigen Tags unsere Fadlinge ergetzen, und das köstliche Gedicht Liliencrons wirkt, als ob er es heute dem von so qualvollen Leiden erlösten Künstler gewidmet hätte. Zur Erklärung diene, dass „Conrad der Hüne" der Münchener Schriftsteller Michael Georg Conrad ist, einst der Führer des dichtenden Jungdeutschlands. Das Gedicht Liliencrons ist dem 8. Bande seiner sämtlichen Werke (Kämpfe und Ziele, Verlag Schuster & Loeffler) entnommen.

Das wunderbare Lied auf Michelangelos Gedicht: „Alles endet, was entstehet", 1897 geschrieben, als Notenbeilage veröffentlichen zu dürfen, danken wir der Freundlichkeit des Herrn Dr. M. Haberland in Wien, des Obmanns des Wiener Hugo Wolf-Vereins. Mit welch tieferen Weisen konnte der Künstler der Welt sein Lebewohl zurufen!?

Das beiliegende Exlibris ist für den Einband des mit diesem Heft beendeten zweiten Quartals bestimmt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



Hans Lindloff fec.



HUGO WOLF

† 22. FEBRUAR 1903



HUGO WOLF
im 29. Lebensjahr



STRASSE IN WINDISCHGRÄTZ MIT
HUGO WOLFS GEBURTSHAUS ✕



II. 12

STRASSE IN WINDISCHGRÄTZ MIT
HUGO WOLFS GEBURTSHAUS ×



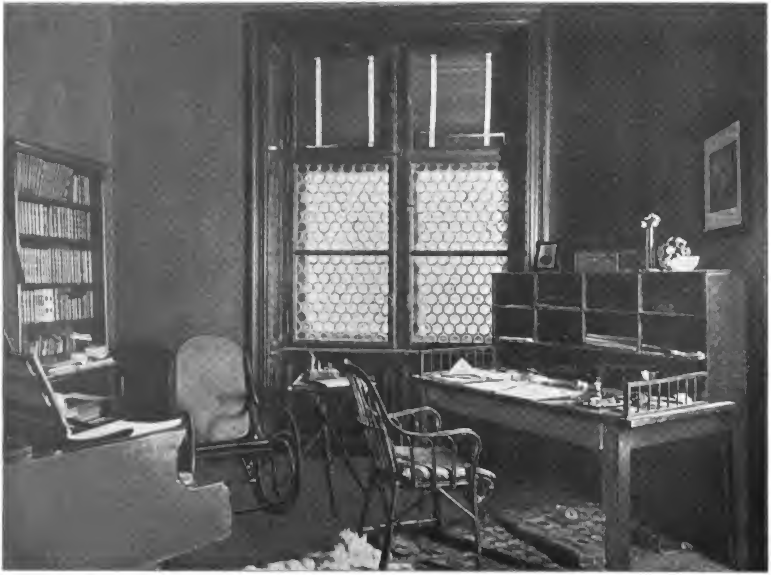
o PHILIPP WOLF o
DER VATER HUGO WOLFS



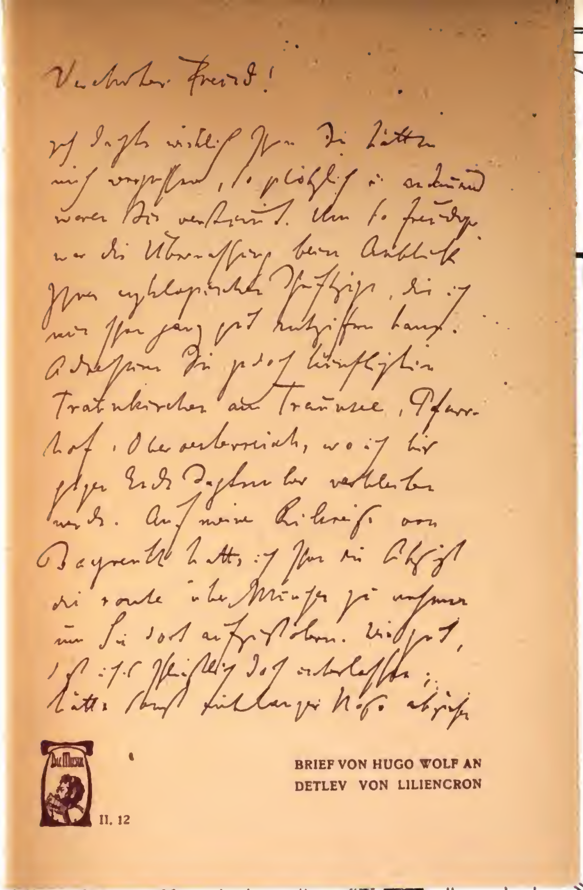
GEDENKTAFEL HUGO WOLFS VON FRANZ SEIFERT
o o o AM JÄGERHÄUSL IM MATZENPARK o o o



HUGO WOLFS ARBEITSZIMMER



HUGO WOLFS ARBEITSZIMMER



Verehrter Freund!

Ich dachte wirklich Ihnen die Lieder [illegible] mich vergessen, so plötzlich u. unbemerkt waren Sie verschwunden. Um so freudiger war die Überraschung beim Anblick Ihrer [illegible] Schriftzüge, die ich nur schwer ganz gut entziffern kann. Adressiren Sie gefl. künftighin Traunkirchen am Traunsee, Pfarrhof, Oberoesterreich, wo ich bis gegen Ende [illegible] verbleiben werde. Auf meiner Rückreise von Bayreuth hatte ich schon die Absicht die Route über München zu nehmen um Sie dort aufzusuchen. [illegible]

BRIEF VON HUGO WOLF AN DETLEV VON LILIENCRON

II. 12

können. –

Ihre Klage über den unbefriedigenden Vertrieb meiner Compositionen wäre im vergangenen Jahre wohl noch berechtigt gewesen, wo alle Fälle, wie Sie einen anführen, an der Tagesordnung waren. Seitdem dürfte dieser üblen Wirthschaft wohl ein Ende gemacht worden sein, da Schott in Mainz den Verlag aller meiner Compositionen übernommen hat. Auf Weihnachten erscheint bei ihm das spanische Liederbuch (44 Gedichte) u. alte Weisen von Gottfried Keller (6 Gedichte.) – Sollten Sie ein Verlangen darnach haben so bitte ich Sie es mir nur kund zu thun u. Sie sollen unentgeltlich damit bedient sein, da es mir nur ein Vergnügen sein kann für Sie

freundliches Zusenden Ihrer Werke mich
revanchieren zu können.
Mein lebhaftester Wunsch ist es noch
in dieser Saison einen Cyklus italieni-
scher Lieder, übersetzt von P. Heyse, zu
veröffentlichen. Wenn es dennoch nicht
dazu kommen sollte, so läge die
Schuld einzig u. allein nicht an mir,
der ich leider seit langem schon nicht mehr
die Muße finde diesen Cyklus zu
beenden, wie ich denn überhaupt seit
begonnenem Frühjahr keine Note
mehr geschrieben. Daß ich im Winter
im Auftrage des Wiener Burgtheaters
eine Musik zum Fest auf Solhaug von
Ibsen componirt, dürften Sie wohl
seiner Zeit entnommen haben. Die Aufführ.
wird jedoch erst in kommender Woche statt-
haben. — Nun noch [illegible] mein ganzes

Humor u. Trachten nach einem guten,
womöglich komischen, Opernbuch. Man
empfahl mir unter andern ein Lustspiel
Otto Ludwigs „Hans Frei“ zu diesem
Zwecke. Ich finde das Sujet jedoch
sprachlich veraltet u. überdieß zu sehr
dem Shakespeare nachgeahmt.
Wenn doch ein findiger Kopf, wie J. V. Wi-
dmann Fühlhörner im weiten Reiche
der Poesie ausstrecken wollte – er
müßte dann doch was zu erspähen
sein. Meinen Sie nicht auch?
Zu Ihrer productiven Thätigkeit gratulire
ich Ihnen von Herzen; könnte ich nur auch
Sie mein Kind heranwachsen sehen!
Erst halt die Oper u. wieder nur die
Oper! Dann erst bin ich ganz der Ihre

Hugo Wolf

Ebensee am Traunsee 1. August 891

ALLES ENDET, WAS ENTSTEHET
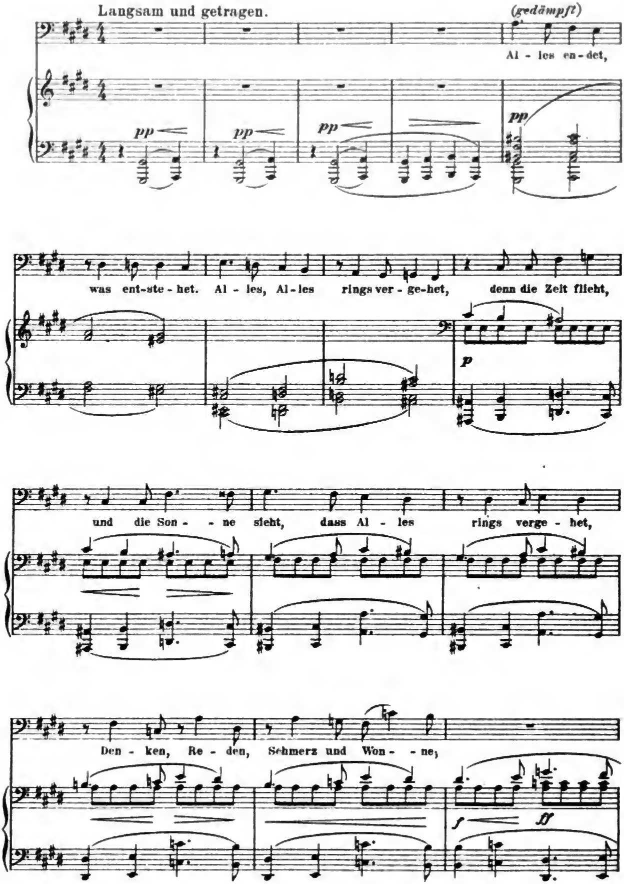
Gedicht von Michelangelo
für eine Bassstimme und
Klavier komponiert (1897)
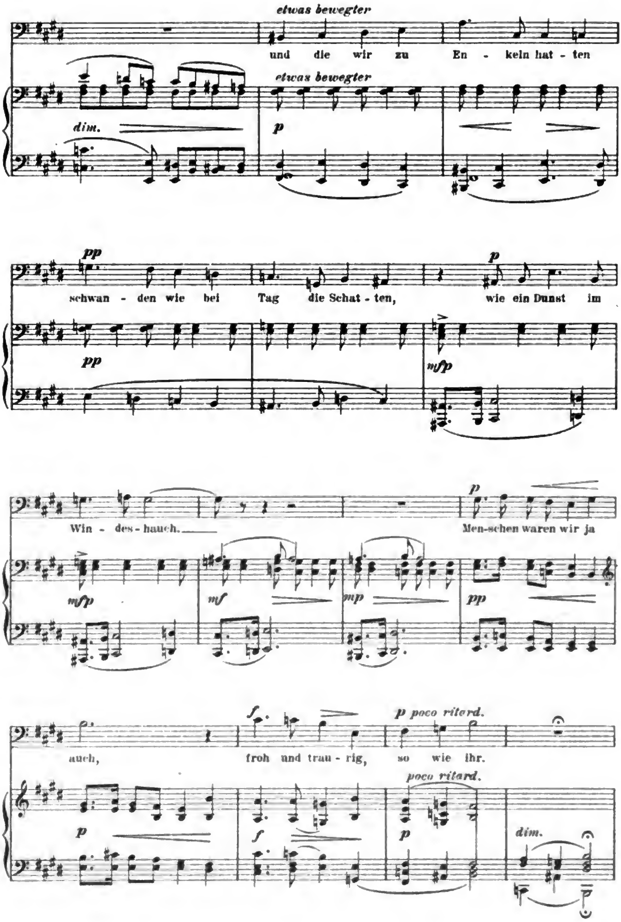
von
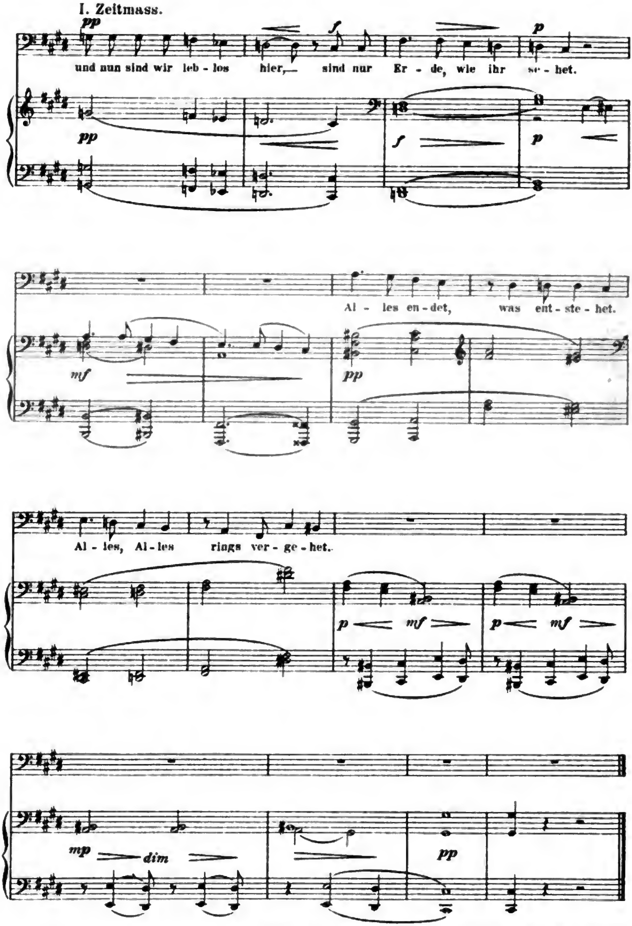
HUGO WOLF

Mit Genehmigung des Verlegers
K. Ferd. Heckel
Hofmusikalienhandlung, Mannheim

Die Musik
II. 12.


Langsam und getragen.
(gedämpft)
pp
Al - les en - det,
was ent-ste - het. Al - les, Al - les rings ver - ge-het, denn die Zeit flieht,
p
und die Son - - ne sieht, dass Al - les rings verge - het,
Den - ken, Re - den, Schmerz und Won - - ne,
f
ff


etwas bewegter
und die wir zu En - keln hat - ten
etwas bewegter
dim.
p
pp
schwan - den wie bei Tag die Schat - ten, wie ein Dunst im
pp
mfp
Win - des - hauch.
Men-schen waren wir ja
mfp
mf
mp
pp
auch, froh und trau - rig, so wie ihr.
f
p poco ritard.
poco ritard.
p
f
p
dim.



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.



Für den II. Quartalsband des
II. Jahrgangs der MUSIK